



**FLORENCE ROSA
LOBO**

**AS *CANÇÕES DE AMOR* DE MOZART CAMARGO
GUARNIERI E DE CLÁUDIO SANTORO**
**Uma Interpretação Informada pelos Contextos
Estéticos Originais**



**FLORENCE ROSA
LOBO**

**AS CANÇÕES DE AMOR DE MOZART CAMARGO
GUARNIERI E DE CLÁUDIO SANTORO**
**Uma Interpretação Informada pelos Contextos
Estéticos Originais**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música - Canto, realizada sob a orientação científica do Doutor António Gabriel Castro Correia Salgado, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Prof. Doutora Nancy Louisa Lee Harper
professora associada com agregação da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Luís Filipe Barbosa Loureiro Pipa
professor auxiliar do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho

Prof. Doutor António Gabriel Castro Correia Salgado
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

A investigação aqui apresentada não teria sido possível sem o apoio e colaboração do Professor Doutor António Salgado; da Pianista Christina Margotto, do Professor Jed Barahal e da Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo – Sala Teresa Macedo; do Dr. Jairo Grossi; dos familiares dos compositores, Vera Sílvia Guarnieri, Gisèle Corrêa Santoro e Alessandro Santoro; do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e sua Directora, Professora Doutora Ana Lúcia Lanna; do Fundo Camargo Guarnieri e da sua Curadora, Professora Doutora Flávia Toni; da Academia de Música de S. Pio X e da sua Directora, Professora Teresa Rocha; da Direcção do Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian; do Pastor Lisânias Moura e de sua esposa, Teca Moura; do Dr. Judson Rohr; do Dr. Gandhi Belo da Silva; do Professor Jaime Mota; das pianistas Alla Pushnenkova, Joana David e Teresa Bento; da minha filha Mara Lobo e de meu marido, Pedro Santos Bento. A estes e a todos os demais que contribuíram para a viabilidade deste projecto registo aqui o meu agradecimento.

palavras-chave

Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Treze Canções de Amor, Canções de Amor, canto, canção erudita, Brasil, Interpretação, Música Viva, Mário de Andrade, Hans-Joachim Koellreutter.

resumo

Entre as obras brasileiras do século XX para canto e piano destacam-se dois ciclos com títulos semelhantes: as *Treze Canções de Amor*, da autoria de Mozart Camargo Guarnieri, e as *Canções de Amor* de Cláudio Santoro. O estudo dos ideais estéticos dos compositores, além de mostrar diferenças entre as preocupações de cada um, colocou em evidência um elo de ligação: a importância que ambos concedem à construção formal. A análise dos ciclos revelou a existência de padrões de simetria, em particular estruturas do tipo A—B—A. A presente investigação teve como objectivo a elaboração de uma proposta de recital, com base num modelo que o encara como um acto artístico, comparável no seu todo a uma obra musical. Esse recital foi organizado e estruturado de forma a realçar os padrões formais encontrados nos próprios ciclos.

keywords

Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro, Treze Canções de Amor, Canções de Amor, Love Songs, singing, art song, Brasil, performance, Música Viva, Mário de Andrade, Hans-Joachim Koellreutter.

abstract

Two song cycles, both named «Love Songs», stand out among 20th century works written by Brazilian composers for voice and piano: Mozart Camargo Guarnieri's *Treze Canções de Amor* and Cláudio Santoro's *Canções de Amor*. Besides showing different concerns, research of both composers' aesthetic concerns brought out a link between them: the attention given by both to the building of musical form. Analysis of the song cycles themselves revealed a number of symmetric of symmetric patterns, namely of the A—B—A type, at several levels. The purpose of this research was to elaborate a recital proposal, based on a model which the recital itself is seen as an artistic act, which on its whole may be compared to a musical piece. This recital was organized and structured so that those formal patterns found within the cycles themselves are enhanced.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	3
1. BRASIL 1922 – 1954	5
1.1. A <i>Semana de Arte Moderna</i>	5
1.2. A «Era Vargas»	7
1.3. Da Participação na II Guerra Mundial à Morte de Vargas	11
2. ASPECTOS BIOGRÁFICOS	12
2.1. Camargo Guarnieri	12
2.2. Cláudio Santoro	21
3. CONTEXTO ARTÍSTICO E MUSICAL	30
3.1. Mário de Andrade	30
3.2. Hans-Joachim Koellreutter	33
3.3. <i>Música Viva</i>	36
3.4. O <i>II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais</i>	41
4. IDEAIS ESTÉTICOS	46
4.1. Guarnieri	46
4.2. Santoro	48
5. OS CICLOS <i>CANÇÕES DE AMOR</i>	54
5.1. Guarnieri	55
5.2. Santoro	69
5.3. Guarnieri vs. Santoro	87
6. OPÇÕES INTERPRETATIVAS	94
6.1. Concepção Geral do Recital	94
6.2. Seleção das Canções a Incluir no Recital	95
6.3. Organização Sequencial do Recital	95
6.4. Transposições	97
6.5. <i>Canções de Amor</i> – 1ª Série	98
6.6. <i>Treze Canções de Amor</i>	100
6.6.1. 1º Grupo	101
6.6.2. 2º Grupo	102
6.6.3. 3º Grupo	103
6.7. <i>Canções de Amor</i> – 2ª Série	104
7. CONCLUSÃO	106

BIBLIOGRAFIA	108
ANEXO 1 – Obras de Santoro com data e local (1957-60)	115
ANEXO 2 – Exemplos Musicais	118

TABELAS

Tabela 2.1 – Cidades em que Santoro provavelmente terá permanecido durante a época de composição das <i>Canções de Amor</i> . Baseada em dados apresentados no anexo 1.	28
Tabela 5.1 – As <i>Treze Canções de Amor</i> de Guarnieri: título, poeta, data, extensão e duração.	56
Tabela 5.2 – As <i>Treze Canções de Amor</i> de Guarnieri: âmbitos.	57
Tabela 5.3 – As <i>Treze Canções de Amor</i> de Guarnieri: andamentos, menções verbais e compassos.	61
Tabela 5.4 – As <i>Treze Canções de Amor</i> de Guarnieri: quantidade de sinais de dinâmica por canção e níveis dinâmicos iniciais.	65
Tabela 5.5 – As <i>Canções de Amor</i> de Santoro: quatro ordenações. Os números indicam a série e a posição da canção na <i>Edition Savart</i> («2.3» significa «3ª canção da 2ª série»). As 3 <i>Canções Populares</i> aparecem referenciadas com a sigla «CP». ...	72
Tabela 5.6 – As <i>Canções de Amor</i> de Santoro: datas e locais das canções de acordo com diversas fontes.	73
Tabela 5.7 – As <i>Canções de Amor</i> de Santoro: tentativa de ordenação cronológica.	74
Tabela 5.8 – As <i>Canções de Amor</i> de Santoro: âmbitos.	76
Tabela 5.9 – As <i>Canções de Amor</i> de Santoro: andamentos e compassos.	79
Tabela 5.10 – As <i>Canções de Amor</i> de Santoro: quantidade de sinais de dinâmica por canção e níveis dinâmicos iniciais.	86
Tabela 5.11 – As <i>Treze Canções de Amor</i> de Guarnieri e as <i>Canções de Amor</i> de Santoro: número médio de indicações de dinâmica por canção, nos dois ciclos. Nas colunas da direita é indicada a percentagem de canções em que existe uma indicação de nível dinâmico no início.	92

GRÁFICOS

Gráfico 5.1 – As <i>Treze Canções de Amor</i> de Guarnieri: âmbitos da voz e do piano.	58
Gráfico 5.2 – As <i>Treze Canções de Amor</i> de Guarnieri: níveis de dinâmica.	63
Gráfico 5.3 – As <i>Canções de Amor</i> de Santoro: âmbitos da voz e do piano.	77
Gráfico 5.4 – As <i>Canções de Amor</i> de Santoro: indicações de andamento constantes da partitura. Parte superior: <i>Edition Savart</i> ; parte inferior: manuscrito autógrafo reproduzido em Hue (2002: II, 53-77)	81
Gráfico 5.5 – As <i>Canções de Amor</i> de Santoro: níveis de dinâmica.	84
Gráfico 6.1 – Esquema da estrutura do recital.	96

INTRODUÇÃO

Durante o século XX, a canção para voz e piano com texto em língua portuguesa foi um género cultivado com frequência no Brasil, praticado por compositores como Alberto Nepomuceno, Heitor Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Waldemar Henrique, Cláudio Santoro e Osvaldo Lacerda (Azevedo 1948; Mariz 2002).

Dois destes compositores escreveram ciclos de canções reunidos sob o título *Canções de Amor*: Camargo Guarnieri (*Treze Canções de Amor*) e Cláudio Santoro (*Canções de Amor*). Vasco Mariz identifica Guarnieri como pertencendo à «terceira geração nacionalista» (2002: 123), e as *Canções de Amor* de Santoro foram compostas numa fase da sua carreira igualmente identificada como «nacionalista» (Souza 2003: 61).

O termo «ciclo de canções» é usado neste estudo num sentido genérico, como sinónimo de «coleção», sem implicar a existência de uma linha condutora (como por exemplo uma sequência narrativa, ou quase narrativa). Ele é usado apenas para designar, em cada caso, um conjunto de canções reunidas por um mesmo compositor sob um determinado título, e que possuem alguma unidade temática. O debate sobre o conceito de *ciclo de canções*, ou sobre em que medida será correcto aplicá-lo nestes dois casos, ultrapassa o âmbito da investigação aqui proposta¹.

O objecto da presente tese é a preparação de um recital, cujo programa é constituído pelos dois ciclos. O objectivo desse recital será, partindo de duas realizações musicais de um mesmo tema – separadas por duas décadas, por dois compositores que, ainda que com uma

¹Verhaalen refere-se às *Treze Canções de Amor* de Guarnieri, sobre textos de vários autores, como «seu primeiro ciclo de canções», observando: «musicalmente, não demonstram que inicialmente houve qualquer intenção de agrupá-las, seja pelo estilo ou pela tonalidade, mas ele pretendia que fossem cantadas em conjunto» (2001: 253). Quanto às *Canções de Amor* de Santoro, sobre textos de Vinícius de Moraes, organizadas em duas séries, Hue (2002: I, 87-95) debate a questão de constituírem ou não um ciclo, afirmando que «apesar do compositor não as ter concebido como tal, imaginá-las sob a perspectiva de ciclo, traz à sua performance unidade e força expressiva» (2002: I, 94).

diferença etária de doze anos, pertencem a gerações diferentes e viveram experiências distintas – apresentar estes dois ciclos como um todo coerente.

O recital será concebido antes de mais como um acto artístico, com as preocupações inerentes de gestão da unidade e diversidade: por um lado procurar-se-á identificar e ter em conta aspectos característicos de cada um dos ciclos, no sentido de lhes dar coerência; por outro lado, buscar-se-á, ao longo de cada ciclo, momentos diferenciados, passíveis de serem explorados a nível interpretativo.

A abordagem de duas obras distintas permite a identificação de características próprias de cada uma delas através da comparação. Por outro lado, admite-se que o conhecimento dos contextos que de alguma forma influenciaram a produção de uma obra possa chamar a atenção para elementos importantes na construção de um projecto interpretativo. Nesta perspectiva, o capítulo 1 aborda aspectos seleccionados da história cultural e política do Brasil. No capítulo 2 são delineados perfis biográficos de Guarnieri e de Santoro. Nestes perfis é dado maior ênfase à formação e a eventos com potencial influência nos ideais dos compositores até à época em que os respectivos ciclos foram compostos. No capítulo 3 fala-se de pessoas e acontecimentos que terão sido marcantes para os dois compositores. O capítulo 4 debruça-se sobre os ideais estéticos de Guarnieri e Santoro.

Da investigação incluída nos quatro primeiros capítulos surge a necessidade de analisar as canções em questão. Esta análise é realizada no capítulo 5, em cuja secção final é feita uma comparação entre os dois ciclos.

Com base nesta análise, e à luz da leitura realizada das preocupações estéticas de Guarnieri e de Santoro, é elaborada no capítulo 6 uma proposta interpretativa. Esta proposta baseia-se num modelo interpretativo em que o recital é concebido como um *acto artístico*, como se fosse ele próprio uma obra musical, com as suas próprias necessidades de organização interna, de unidade e diversidade.

A elaboração desse *recital – obra musical* é encarada tomando como analogia um acto de composição, em que o compositor (neste caso, o intérprete), em vez de partir de uma forma pré-definida, começa por investigar a sua matéria prima, dela extraindo os elementos que conduzem à forma final.

1. BRASIL 1922 – 1954

1.1. A *Semana de Arte Moderna*

De 11 a 18 de Fevereiro de 1922 no Teatro Municipal foi realizada na cidade de São Paulo uma mostra artística conhecida como *Semana de Arte Moderna*. Paralelamente a uma exposição de pintura (Anita Malfatti e Di Cavalcanti, entre outros), escultura e arquitetura, foram organizadas três sessões, nos dias 13, 15 e 17, nas quais «foram realizadas conferências, leituras de poesia e prosa, espetáculos de música e de dança» (Gasparotto *s.d.*), protagonizados, entre outros, por escritores como Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Plínio Salgado e Renato Almeida, e de músicos como Villa-Lobos, Fructuoso Viana, Ernani Braga, Guiomar Novais, que apresentaram sobretudo obras de Villa-Lobos (*ibid.*).

Castelo caracteriza a *Semana de Arte Moderna* como um «acontecimento cultural decisivo para a renovação geral da cultura brasileira de 1922 para cá» (1990: 1014). Uma geração de artistas jovens no primeiro quartel do século XX contactara com as novas tendências artísticas na Europa, e este contacto acelerara um processo de renovação de mentalidades que se vinha a desenrolar desde o início do século, estabelecendo «um choque entre o gosto público e o espírito novo» (Castelo 1990: 1015).

A *Semana* foi planeada por um grupo designado *Os Novos*, que Sérgio Milliet caracteriza como «individualistas mas coesos pela ‘unidade do contra’» (*in* Castelo 1990a: 659) que incluía Mário de Andrade – figura centralizadora e irradiadora da *Semana* – Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Ribeiro Couto e Plínio Salgado – conhecidos como a primeira geração modernista. *Os Novos* viviam em São Paulo, onde havia um núcleo substancial de imigrantes italianos, terreno propício à repercussão das ideias futuristas de Marinetti.

Graça Aranha, cuja conferência *A Emoção Estética na Arte Moderna* abriu a primeira sessão, viveu na Europa de 1900 a 1921. As suas concepções estéticas têm influência francesa, principalmente «na preocupação com ‘o espírito moderno’» (Teles 1982: 275), um conceito que fôra explorado pelo Futurismo e que na poesia fôra desenvolvido por Apollinaire.

Tal como o Futurismo, a *Semana* proclamava a «negação total dos valores próximos, extenuados, e até dos valores passados, não se admitindo com eles qualquer ligação» (Castelo 1990a: 659). Apesar de ter sido uma corrente especificamente europeia que o motivara – segundo o próprio Mário de Andrade, «as modas que revestiram este espírito foram directamente importadas da Europa» (1942) – o Modernismo Brasileiro tinha como sentido fundamental «a revisão crítica de toda uma experiência anterior em termos brasileiros, visando igualmente à tendência que nos tem dominado, do mimetismo em face dos valores europeus» (Castelo 1990a: 600).

Andrade caracterizou o movimento modernista brasileiro como a «fusão de três princípios fundamentais: 1º – o direito à pesquisa estética; 2º – a atualização da inteligência artística brasileira; 3º – a estabilização de uma consciência criadora nacional» (1942). Mariz observa que «não fosse a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em fevereiro de 1922, o brasileiro continuaria ignorando a sua terra por muito tempo ainda. Fez-se tábua rasa dos velhos preconceitos, impôs-se a realidade. E nesse movimento renovador da inteligência nacional, a música tomou parte saliente» (2000: 29).

O Movimento Modernista «deu origem a tendências que valorizavam a análise científica como uma forma de melhor conhecer e explicar o funcionamento de nossa sociedade» (Priori e Venâncio 2003: 323). Estas tendências levaram a que no fim da década de 1930 o Brasil passasse a contar, a par dos cursos superiores de Medicina, Direito e Engenharia, com novos cursos nos domínios das Ciências Sociais (*ibid.*). Com a fundação das Faculdades de Letras em São Paulo (1934) e no Rio de Janeiro (1939), a linguística brasileira passou a tomar uma feição científica e não meramente normativa.

O interesse crescente pelos temas nacionais terá estado associado ao facto de uma das preocupações dominantes da *Semana* ter sido a questão da «linguagem ou o ‘problema da língua brasileira’» (Castelo 1990a: 660). Em 1922, no «Prefácio Interessantíssimo» ao seu livro *Paulicéia Desvairada*, Andrade afirmava: «a língua brasileira é das mais ricas e sonoras» (*in* Teles 1982: 301) – note-se que ele se referia ao português usado no Brasil como *língua*

brasileira. Porém, vinte anos mais tarde, o mesmo Andrade escrevia: «inventou-se, do dia pra noite, a fabulosíssima ‘língua brasileira’. Mas ainda era cedo, e a força de elementos contrários, principalmente a ausência de órgãos científicos adequados, reduziu tudo a boataria» (1942).

O Movimento Modernista contribuiu para a «normalização de um espírito de pesquisa estético, anti-acadêmico, [que] é a maior manifestação de independência e de estabilidade nacional que já conquistou a Inteligência brasileira» (Andrade 1942). Para Andrade, o Modernismo não era uma estética, mas antes um «estado de espírito revoltado e revolucionário que atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional o direito anti-acadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do País» (*ibid.*).

Mário da Silva Brito observa que a *Semana de Arte Moderna* abriu as portas para que o Brasil se integrasse nas coordenadas culturais, políticas e socio-económicas do século XX: a tecnologia e a mecanização (*in* Teles 1982: 276-277). Segundo Andrade, de entre os apoiantes da *Semana*, «os que não desapareceram na poeira de outros caminhos, tornaram-se figuras visíveis da Inteligência nacional» (1942).

Na década de 1930 o Brasil foi alvo de mudanças políticas marcantes. No entanto, para Andrade, «o movimento de inteligensia [*sic*] que representamos, em sua fase ‘modernista’, não foi o gerador das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador, ou criador de um estado de espírito revolucionário» (*ibid.*).

1.2. A «Era Vargas»

O sistema republicano, que em 1889 substituiu a monarquia no Brasil, «não trouxera a esperada mudança nas chefias políticas do País» ([DN] 2007). Em fins da década de 1920 «ansiava-se por uma renovação política» (*ibid.*), e o povo «cada vez se mostrava mais desinteressado pelo processo eleitoral. [...] Havia uma frustração generalizada e o desprestígio dos políticos aumentava cada vez mais perante a opinião pública» (Duarte 1996: 112). Entre 1910 e 1927, revoltas militares denunciavam também a insatisfação neste sector (ver Priore e Venâncio 2003: 305-309).

«Com a inexistência de partidos políticos nacionais, cabia ao Presidente [da República] fazer seu sucessor, coordenar o processo. Normalmente suas decisões contavam com o apoio unânime dos governadores [dos Estados]» (Duarte 1996: 111). Por outro lado, havia uma tradição de alternância quanto à origem dos candidatos à Presidência: «um período tocava para os paulistas, o outros para os mineiros²» (*ibid.*). Em 1929, no final do seu mandato, o então Presidente Washington Luís, que fôra Governador do Estado de São Paulo, indicou como candidato ao cargo de Presidente da República o então Governador daquele Estado, Júlio Prestes «seu amigo pessoal e de quem se fizera protetor» (*ibid.*) e não de Minas Gerais, quebrando assim o chamado «pacto da política café-com-leite³» ([DN] 2007).

Insatisfeitos com esta situação, as oligarquias dos Estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba coligaram-se na chamada *Aliança Liberal* promovendo, com o apoio de «antigos militares rebeldes e um forte apelo aos setores populares» (Linhares 2000: 322), a candidatura do então Governador do Estado do Rio Grande do Sul, Getúlio Vargas à Presidência do Brasil. As eleições decorreram a 1 de Março de 1930 e, «como seria de esperar, tendo em vista o quadro de fraude eleitoral, os aliancistas foram derrotados. [...] Para complicar ainda mais a situação, João Pessoa, candidato a vice-presidente na chapa da Aliança Liberal, foi assassinado na Paraíba» (Priore e Venâncio 2003: 310). «O crime teve repercussão nacional e contribuiu para a eclosão de uma revolta em outubro de 1930, que recebeu apoio dos industriais, da classe média, dos tenentes, dos mineiros que não lançaram seu candidato e de todos aqueles insatisfeitos com o governo» ([DN] 2007). Para evitar uma guerra civil, «as forças armadas deram um golpe militar, afastaram Washington Luís e entregaram o governo a Getúlio Vargas» (*ibid.*). Começava assim a chamada «Era Vargas⁴» na sua primeira fase: a do «Governo Provisório, enquanto não eram realizadas eleições (1930-1932)» ([DN] 2007).

Desde o início do seu governo, Vargas enfrentou oposição por parte dos democratas paulistas, para quem «a finalidade do governo provisório era garantir a reforma política através da convocação de uma assembléia constituinte. [...] Vargas dava a entender que tal

²Habitantes do Estado de Minas Gerais.

³«A política do café-com-leite foi uma política de revezamento do poder nacional executada na República Velha pelos estados de São Paulo – mais poderoso economicamente, principalmente devido à produção de café – e Minas Gerais – maior pólo eleitoral do país da época e produtor de leite» (Silva 2009).

⁴Este termo inclui por vezes o regresso ao governo de Getúlio Vargas, entre 1950 e 1954 (ver Priore e Venâncio 2003: 320).

convocação abriria caminho para o retorno das oligarquias ao poder» (Priore e Venâncio 2003: 312). O conflito foi-se agravando e a 9 de Julho de 1932 irrompeu a chamada *Revolução Constitucionalista*: São Paulo, contando com o apoio do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais, planeava «um ataque fulminante contra a capital federal. [...] Getúlio enviou 18 mil homens para cercar os 8,5 mil soldados revolucionários. Apesar do desequilíbrio de forças, a luta foi sangrenta e durou quase três meses» (Verhaalen 2001: 413-414). «Em outubro, já com os levantes ocorridos em Minas e no Rio Grande do Sul sufocados, São Paulo teve de pedir paz ao governo central». (Duarte 1996: 150). No ano seguinte foi convocada a Assembléia Constituinte. Em 1934 Getúlio Vargas foi eleito e assumiu «o Poder, na condição de Presidente Constitucional». (Duarte 1996: 161), iniciando-se assim a segunda fase da «Era Vargas»: a do «Governo Constitucional (1934 -1937)» ([DN] 2007).

Em fins de 1937, em consequência do «clima político exaltado» que se vivia no Brasil ([PPL] 2008), Vargas revogou a constituição de 1934, encerrou o Congresso Nacional e suspendeu as eleições previstas para 3 de Janeiro de 1938, instaurando o chamado *Estado Novo* (Priore e Venâncio 2003: 318; Duarte 1996: 175), regime que se prolongou até 1945, correspondendo à terceira fase da «Era Vargas» ([DN] 2007). Os partidos políticos foram também extintos (Duarte 1996: 175), sendo o Partido Comunista desmantelado pela polícia, que prendeu todo o seu Comité Central, em Abril de 1940 (Linhares 2000: 349).

Desde os primeiros tempos da «Era Vargas» vinha-se definindo uma direcção política: a «da centralização e nacionalização dos instrumentos de controle e de decisão [...], tentando sobrepor-se aos regionalismos» (Linhares 2000: 324). Durante o Estado Novo, «a unificação político-administrativa se completaria com a criação de organismos encarregados da tutela e construção da própria nacionalidade, isso é, as instâncias formadoras da opinião pública em torno do novo regime» (Linhares 2000: 340). Foi assim criado em 1939, o *Departamento de Imprensa e Propaganda*, ligado à Presidência, e cujas funções abrangiam:

- a centralização da propaganda nacional;
- «a censura às manifestações artísticas e de informação»;
- «o controle dos meios de comunicação nacional»;
- a edição de obras promovendo a imagem de Vargas (*ibid.*).

Com a instituição da censura «foram designados censores para as redações dos jornais, principalmente para aqueles que se sabia serem contrários a Vargas» (Duarte 1996: 176). O *Estado Novo* tentou controlar inclusive a produção cultural popular, como exemplifica a alteração imposta em 1940 à letra do samba *Bonde de Januário*, de Ataulfo Alves e Wilson Batista. As duas versões, transcritas por Priore e Venâncio (2003: 326), são:

[versão original:]

«O Bonde de São Januário

«Leva mais *um otário*

«*Que vai indo* trabalhar»

[versão corrigida pela censura:]

«O Bonde de São Januário

«Leva mais *um operário*

«*Sou eu que vou* trabalhar»

Entre 1934 e 1945, o Ministro da Educação e Saúde do Governo Vargas foi Gustavo Capanema, que se fez rodear de «intelectuais do porte de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Heitor Villa-Lobos» (Priore e Venâncio 2003: 325). Na sua gestão, a par com um alargamento do sistema de ensino, foram unificados os «conteúdos das disciplinas do ensino secundário e universitário» (*ibid.*). «Gustavo Capanema transformou o Ministério em ‘território livre’ para a produção de uma cultura oficial que abrigou correntes ideológicas as mais diversas – dos modernistas de esquerda aos militantes da Ação Católica, passando pelos escolanovistas» (Linhares 2000: 345). Mário de Andrade, que esteve à frente do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo durante o Governo Vargas, escreveu, ainda em pleno Estado Novo:

«[...] hoje o artista brasileiro tem diante de si uma verdade social, uma liberdade (infelizmente só estética), uma independência, um direito às suas inquietações e pesquisas que, não tendo passado pelo que passaram os modernistas da semana, ele não pode imaginar que conquista enorme representa. Quem se revolta mais, quem briga mais contra o politonalismo de um Lourenço [*sic*] Fernandez, contra a arquitetura do Ministério da Educação, contra os versos ‘incompreensíveis’ de um Murilo Mendes, contra o expressionismo de um Guignard?... tudo isto são manifestações normais, discutíveis sempre, mas que não causam o menor escândalo público. Pelo contrário, são as próprias forças governamentais que aceitam a realidade de um Portinari, de um Villa-Lobos, de um Lins do Rego, de um Almir de Andrade [...]» (1942).

Outro aspecto em que Vargas se destacou foi a sua política sindical e trabalhista, com a produção de diversas leis de proteção aos trabalhadores, como a implementação da semana de 8 horas e o direito à aposentadoria (Priore e Venâncio 2003: 321-322).

1.3. Da Participação na II Guerra Mundial à Morte de Vargas

Em 1942, três anos depois do início da Segunda Guerra Mundial, o Brasil, até então neutro, viu-se forçado a declarar guerra às potências do Eixo, após o afundamento de dezenas de navios brasileiros por embarcações alemãs ([DN] 2007; Duarte 1996: 186). O desfecho da guerra levava à impossibilidade de «sustentar internamente, no Brasil, um regime que se assemelhava àquele que levava nossos soldados a tombarem pela liberdade. Em fins de 1944 já não era mais possível a Getúlio equilibrar-se no poder e contar com o apoio incondicional das Forças Armadas» (Duarte 1996: 187). «Vargas foi forçado a renunciar» e o povo compareceu «às urnas pela primeira vez em 15 anos» ([PPL] 2008) elegendo para Presidente da República o General Eurico Gaspar Dutra, que fora Ministro do Exército no Governo de Vargas, de quem recebeu apoio para a sua candidatura (Linhares 2000: 349; [PPL] 2008). No final do mandato de Vargas, o *Partido Comunista Brasileiro* foi amnistiado e legalizado (Priori e Venâncio 2003: 330) sendo cancelado o seu registo eleitoral em Maio de 1947 (Linhares 2000: 349).

Dutra governou até Janeiro de 1951, quando Getúlio Vargas foi «constitucionalmente eleito Presidente da República» ([PPL] 2008). Começava então o segundo governo Vargas, que durou até 1954, quando «em meio a intensa crise política [Getúlio] suicidou-se com um tiro de revólver no peito» ([PPL] 2008). Na carta-testamento que deixou, pode-se ler:

«[...] Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias a calúnia não abateram meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora vos ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História» (in Duarte 1996: 298).

2. ASPECTOS BIOGRÁFICOS

2.1. Camargo Guarnieri

Mozart Camargo Guarnieri⁵ nasceu a 1 de Fevereiro de 1907 em Tietê, numa zona rural do Estado de São Paulo⁶. Seu pai, Miguel Guarnieri, era um imigrante italiano de poucos recursos, e sua mãe, Géssia de Arruda Camargo Penteado, filha de fazendeiros abastados e de família tradicional no meio paulista. Segundo Coelho (1977), aos 11 anos, Guarnieri «na barbearia de seu pai [...] passava as horas transcrevendo os foxtrotos, valsas e sambas tocados no gramofone da loja de discos do outro lado da rua». A notoreidade musical do compositor começou a manifestar-se aos 13 anos, quando a sua primeira obra publicada – a valsa *Sonho de Artista* – granjeou opiniões favoráveis da crítica local (Verhaalen 2001: 21).

A fim de proporcionar melhores condições para o prosseguimento dos seus estudos musicais, a família mudou-se em 1922 (ou 1923)⁷ para a cidade de São Paulo. Guarnieri passou então a ter aulas de piano com Ernani Braga, trabalhando simultaneamente como pianista na casa de música A. Di Franco, no Cine-Teatro Recreio e no bordel de Madame Bianca Perli (Coelho 1977). Em 1926 (ou 1927)⁸ iniciou também o estudo de harmonia, contraponto, fuga e orquestração com Lamberto Baldi, maestro italiano que acabara de se instalar em São Paulo. Apesar da chegada de Guarnieri a esta cidade coincidir com a agitação cultural resultante da *Semana de Arte Moderna*, ele não terá tido aí qualquer participação, «nem mesmo como espectador» (Abreu 2001: 36).

A 28 de Março de 1928 o pianista Antônio Munhoz, amigo de Guarnieri, proporcionou ao compositor o seu primeiro encontro com Mário de Andrade. Segundo Verhaalen

⁵Em finais da década de 1920, Guarnieri, «para ‘não ofender o mestre’ [...] passou a usar somente M. antes de Camargo» (Verhaalen 2001: 18).

⁶Os dados factuais do presente capítulo, salvo menção em contrário, são baseados em Mariz 2000, Silva 2001 e Verhaalen 2001.

⁷1922 segundo Verhaalen (2001: 20), 1923 segundo Silva (2001: 36).

⁸1926 segundo Verhaalen (2001: 22), 1927 segundo Toni (*s.d.*: 109).

(2001: 23), este «ficou verdadeiramente atônito com o grau de consciência nacional revelado» pelas obras que Guarnieri lhe terá mostrado, como a *1ª Sonatina* para piano, que «não só possuía o sabor das formas do folclore brasileiro como também os subtítulos de seus movimentos eram escritos em português, em vez do costumeiro italiano»⁹.

O contacto com Mário de Andrade terá sido decisivo para a orientação futura de Guarnieri, já que Andrade, identificando as músicas de Guarnieri com suas teorias nacionalistas, passou a apoiá-lo. O próprio Guarnieri reconhece o papel que, em diferentes domínios, Baldi e Andrade tiveram na sua formação:

«Do ponto de vista técnico de composição, devo a Lamberto Baldi os ensinamentos mais eficazes e que constituem os princípios básicos que ainda hoje adoto» (*in* Verhaalen 2001: 80);

«Devo toda a minha formação humanística a Mário de Andrade. [...] Quando o conheci, meus conhecimentos eram primários. Ele traçou um plano para desenvolver minha cultura geral e, além disso, me emprestava seus livros pois naquela época eu não tinha meios para comprá-los» (*in* Verhaalen 2001: 25).

Segundo Abreu (2001: 41), o contacto com Andrade «não interferia com sua [de Guarnieri] originalidade. A de criar uma linguagem brasileira que não ignorasse a experiência cultural do Ocidente».

Entre 1928 e 1930, Guarnieri matriculou-se na Faculdade de Filosofia São Bento, prosseguindo o seu trabalho com Baldi. Segundo Verhaalen, este «foi um período muito fértil para o jovem compositor, quando pôde explorar todo seu potencial criativo sob orientação segura, ao mesmo tempo sintetizando sua própria posição estética» (2001: 25).

Também em 1928, e apesar de não dispor de formação académica, passou a desempenhar o cargo de professor de piano e acompanhamento no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Em 1931, com a partida de Baldi para o Uruguai, Guarnieri assumiu a classe daquele no Conservatório.

⁹Os andamentos desta Sonatina, dedicada a Mário de Andrade, são indicados pelas expressões «molengamente», «ponteados e bem dengosos» e «bem depressa». São também usadas as seguintes indicações: «sempre ligado e piano», «bem fora o canto», «um pouco mais depressa», «com alegria», «como antes», «marcado o canto», «com calma», «cantando», «bem fora o bordonejo», «bem sent[imental]», «muito ritmado e marcado», «sempre igual», «segue igual» e «cresc. muito» (ver Guarnieri 1958).

Em 10 de Maio de 1930 casou-se com a pianista Lavínia Viotti com quem teve seu primeiro filho. Em 1931 fazia-se «ouvir no Rio de Janeiro, em concerto no Instituto Nacional de Música, para apresentar música brasileira de *vanguarda* com um *Choro*, para quinteto de instrumentos de sopro» (Mariz 2000: 247). Em 1932 foi nomeado chefe do Departamento de Piano do Conservatório.

Entre 1928 e 1936, o ano em que começou a escrever as *Treze Canções de Amor*, Guarnieri produziu cerca de cinquenta canções para voz e piano, oito para voz e orquestra, cinco para voz e conjunto de câmara e vinte e três para coro (incluindo coro infantil), além da ópera cómica *Pedro Malazarte* (1932) e da cantata trágica *A Morte do Aviador* (1932). Neste mesmo período terá escrito trinta e duas peças para piano solo, bem como um concerto para piano e orquestra. Datam também desta época duas sonatas (1930 e 1933) e cinco peças para violino e piano (incluindo transcrições), uma sonata para violoncelo e piano (1931), um trio para violino, viola e violoncelo (1931), o *Quarteto nº1 para cordas* (1932) e quatro choros para quintetos de diferentes configurações instrumentais (1929 e 1933). Compôs ainda sete obras para orquestra (cinco das quais são transcrições de obras suas para piano) e três para orquestra de câmara, entre as quais se encontra *Em Memória dos que Morreram por São Paulo* (1932).

Tanto esta última obra como a cantata *A Morte do Aviador* resultaram directamente do envolvimento de Guarnieri na Revolução Constitucionalista de 1932 (ver 1.2) quando serviu na defesa civil pelo Estado de São Paulo: «No dia em que São Paulo perdeu a revolução fiquei profundamente deprimido. [...] Quando as tropas de Getúlio Vargas entraram na cidade, era como se todos tivessem morrido. Havia um silêncio absoluto. Foi quando escrevi *Em Memória dos que Morreram por São Paulo*. É uma peça curta, muito intimista, repleta de sofrimento» (entrevista com o compositor em 1970, in Verhaalen 2001: 414).

Segundo Verhaalen (2001: 28), o estado de alerta da cidade durante os seis meses que durou a revolução de 1932, implicando uma redução do período de trabalho de Guarnieri devido ao encerramento de várias escolas e instituições, proporcionou ao compositor tempo extra, que aproveitou para analisar partituras de Schoenberg, Berg, Hindemith e Hába. «Suas composições de então começaram a refletir essas influências e ele entrou no que costumava chamar ‘período de namoro com o atonalismo’, que perdurou até 1934» (*ibid.*). O próprio Guarnieri afirmou:

«Por volta de 1934 senti que minha sensibilidade não era compatível com o atonalismo. Comecei, então, a escrever obras que eram livres de um sentido tonal, não tonais em vez de atonais. Possuíam tonalidade indeterminada, não eram maiores nem menores, não eram em Dó nem em Ré...» (*in* Verhaalen 2001: 28).

Embora algumas das suas obras tivessem já sido apresentadas publicamente em diversos contextos, o primeiro concerto com um programa constituído exclusivamente por obras de Guarnieri realizou-se a 27 de Maio de 1935 no Teatro Municipal de São Paulo, integrado na Semana de Arte Moderna desse ano. O programa incluiu uma canção para voz e piano (*Trovas de Amor*), 10 *Ponteios* para piano solo, a *Sonata n.º 1 para violoncelo e piano* e o *Quarteto de cordas n.º 1*. Estas duas últimas obras, compostas em 1931 e 1932 tiveram a sua estreia neste concerto. Onze dias depois, um outro concerto, desta vez no Rio de Janeiro, era também preenchido exclusivamente com obras suas, dando origem a críticas quer «favoráveis» (jornal *O Globo*), quer «demolidoras» (*Jornal do Brasil*) (Silva 2001: 577).

O concerto realizado em São Paulo parece ter sido um marco importante na carreira de Guarnieri correspondendo de alguma forma ao reconhecimento de seu valor. Mário de Andrade, numa análise da *Sonata n.º 1 para violoncelo e piano*, publicada no *Diário de São Paulo* em 24 de Abril de 1935 (reimpressa no programa do concerto e na *Revista Brasileira de Música* de Junho do mesmo ano) disse ser «a primeira ocasião que oferecemos ao compositor paulista, para apresentar um conjunto de obras importantes», referindo-se à Sonata como «uma das obras mais significativas da música brasileira contemporânea» (Castagna e Ficarelli *s.d.*).

Outros factores de mudança marcaram o ano de 1935 para Guarnieri. Em 27 de Setembro separou-se judicialmente de Lavínia e em finais do ano foi escolhido para reger o Coral Paulistano criado por influência de Andrade junto ao Prefeito de São Paulo. Este coral tinha por objectivo apresentar obras de compositores brasileiros com texto em português. O primeiro concerto do Coral Paulistano deu-se a 3 de Março de 1936.

Neste mesmo ano, um decreto municipal que proibia a acumulação de cargos levou Guarnieri a deixar o Conservatório Dramático. Foi ainda em 1936 que Alfred Cortot, em digressão pela América do Sul, e tendo ouvido «comentários elogiosos» por parte de Baldi a respeito de Guarnieri (Verhaalen 2001: 33), conseguiu, logo após a sua chegada a São Paulo, que o seu empresário o localizasse. Realizou-se um encontro em que foram tocados os dez

primeiros ponteios para piano (executados por Júlia da Silva Monteiro) e a recém escrita *Toada Triste* (executada por Guarnieri) (Abreu 2001: 42). Cortot terá ficado profundamente impressionado com as obras (Verhaalen 2001: 33) e elogiado a sonoridade de Guarnieri, encorajando-o a conseguir meios de ir à Europa (Abreu 2001: 42). Guarnieri tentou obter uma bolsa junto à Secretaria de Estado, deparando-se com algumas dificuldades burocráticas (Abreu 2001: 42-43). Tendo tomado conhecimento destas dificuldades, em 11 de Julho de 1936 o próprio Cortot tomou a iniciativa de dirigir uma carta ao Governador de São Paulo:

«[...] Durante minha curta estada em São Paulo, tive oportunidade de conhecer a música de Guarnieri. Ela me causou tal impressão que não hesito em afirmar que sua obra representa um dos valores musicais mais pessoais da nossa era e, certamente, uma das mais características do gênio nacional.

Sei que o Governo do Estado de São Paulo oferece bolsas de estudo a artistas de talento especial e tenho certeza de que uma dessas bolsas não poderia estar em melhores mãos que as de Camargo Guarnieri, de cujo sucesso em nosso velho continente não tenho a menor dúvida. Suas obras representariam brilhantemente as tendências específicas da ainda jovem escola de música brasileira [...]» (Verhaalen 2001: 33-34)¹⁰.

Nesse ano, o Governo de São Paulo abriu, para compositores diplomados e não diplomados, o «Prêmio de Aperfeiçoamento Artístico», que consistia numa pensão mensal durante três anos e passagens de ida e volta para «os seus estudos nos grandes centros artísticos». As provas foram a 2 de Dezembro mas Guarnieri não se inscreveu. No ano seguinte, foi aberto o mesmo concurso¹¹ tendo Guarnieri obtido a bolsa em questão (Silva 2001: 74-76). O resultado deste concurso só se tornou oficial em Março de 1938, tendo o compositor embarcado para a Europa a 26 de Junho do mesmo ano. Na véspera da partida, casou-se com Ana Queiroz de Almeida e Silva (Anita), pianista e coralista que conhecera no concurso para ingresso de cantores no Coral Paulistano, em 1936¹².

Foi no período que medeia entre a criação do Coral Paulistano e a sua partida para a Europa que Guarnieri escreveu as *Treze Canções de Amor*. A primeira, *Canção do Passado*,

¹⁰A mesma carta aparece numa tradução diferente em Abreu 2001: 43.

¹¹As provas decorreram de 24 de Setembro a 2 de Outubro (Silva 2001: 76).

¹²Entrevista por Carlos Roque a Guarnieri, em 1987, referida por Toni (2001: 226).

data de 24/04/1936, e a última, *Você Nasceu...*, de 15/12/1937. Segundo Mariz (2001: 383), terão sido dedicadas a Anita¹³.

O ano de 1937 foi marcado por dois eventos. Em Janeiro representou o Departamento de Cultura no II Congresso Afro-Brasileiro, em Salvador, Bahia, aproveitando para fazer recolhas¹⁴ de «cânticos e toques de candomblé em vários terreiros», bem como recolher «materiais de bumba-meu-boi¹⁵ e de bailes pastoris» (Silva 2001: 578). De 7 a 14 de Julho, participou no Congresso da Língua Nacional Cantada, regendo, no primeiro dia, o Coral Paulistano.

As *Treze Canções de Amor* foram portanto compostas numa fase da carreira de Guarnieri em que este já havia escrito algumas dezenas de obras para piano e para canto e piano. Havia também adquirido experiência de orquestração, escrevendo e transcrevendo para orquestras e agrupamentos de várias dimensões e constituições, incorporando, a par com os instrumentos da tradição erudita europeia, alguns outros usados na música popular brasileira, como o cavaquinho, a cuíca ou o reco-reco (ver Silva 2001: 524-525, 531, 546-547, 550, 554). A partir da análise de obras dentro de tendências recentes europeias, Guarnieri havia experimentado, em composições como a *Sonatina n.º 2 para piano*, escrever dentro da linha do dito «atonalismo»¹⁶. Para além da já referida carta de Cortot, diversos testemunhos sugerem que Guarnieri seria nesta altura um compositor já com maturidade técnica e musical: Mário de Andrade, em 24 de Abril de 1935, afirmava que «Camargo Guarnieri, apesar da sua idade, já está em plena madureza de espírito, sabe o que quer» (Verhaalen 2001: 30). A 16 de

¹³No fac-símile da partitura manuscrita cedido pelo Fundo Camargo Guarnieri – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo não foi possível localizar qualquer dedicatória.

¹⁴Guarnieri foi membro fundador da Sociedade de Etnografia e Folclore criada em 1936 por Mário de Andrade, enquanto Director do Departamento de Cultura, e extinta em 1939 (Travassos 2000: 40; Amoroso 1993: 65, 76).

¹⁵«Bailado popular centrado na morte e na ressurreição de um boi» (Ximenes 2001: 142).

¹⁶O termo «atonal», no contexto do Brasil da década de 1930, parece ser usado num sentido impreciso, para designar genericamente um uso menos convencional de dissonâncias e cromatismo. Por exemplo, Andrade, em 1935, ao caracterizar o estilo de Guarnieri, escreve que «seu pensamento tonal é fundamentalmente cromático, ou, como se diz atualmente, atonal» (Verhaalen 2001: 30). Note-se que foi a partir de finais dessa década que Koellreutter deu o seu contributo na divulgação dos princípios técnicos da Segunda Escola de Viena no Brasil.

Junho do mesmo ano, Ayres de Andrade escrevia no *Diário Carioca*: «[...] somente um estudo das partituras me permitiria fazer um juízo seguro das qualidades deste compositor, que são realmente notáveis e que o colocam desde já entre os maiores de [sic] Brasil» (Verhaalen 2001: 31). Dois meses depois, a 7 de Agosto, Andrade Muricy escrevia o seguinte comentário, a propósito de algumas obras apresentadas num concerto de música de câmara no Rio de Janeiro:

«[...] Já agora Camargo Guarnieri não representa uma simples interrogação: a sua obra foi ouvida, comentada; interessou imensamente. Todas as questões que a música moderna e a música brasileira suscitam andaram fortemente discutidas. Pouca gente terá ficado indiferente. Hoje Guarnieri é uma personalidade definida na atualidade artística sul-americana, e cuja atividade porvindoura terá de ser acompanhada com vigilante e alto interesse» (Verhaalen 2001: 32).

Assim, 1938 marca o início da internacionalização do compositor. Em Paris estudou com Charles Koechlin (Harmonia) e François Ruhlmann (Regência), tendo ainda contactado com Nadia Boulanger e Darius Milhaud. Teve também a possibilidade de apresentar obras suas em concerto (Verhaalen 2001: 34-37). Toni observa que «o nome [de Koechlin] não é escolhido ao acaso, pois o músico francês alimentava, como Guarnieri, grande afeição pela polifonia e contraponto elaborados» (s.d.: 109). Em Novembro de 1939, em virtude do início da II Guerra Mundial, Guarnieri voltou ao Brasil mais cedo do que o previsto. Ao regressar a São Paulo, inicialmente sem emprego, intensificou sua actividade como compositor e «deu vários concertos em São Paulo e no Rio de Janeiro» (Verhaalen 2001: 37). Aos poucos, foi reconstruindo sua classe, com alunos de piano e de composição.

A apresentação a um concurso patrocinado pela Fleischer Music Collection da Philadelphia Library do *Concerto n.º 1 para Violino e Orquestra* composto em 1940 granjeou-lhe o primeiro prémio «Samuel Fels» – «o primeiro reconhecimento internacional do compositor» (Verhaalen 2001: 374). O prémio foi recebido a 1 de Dezembro de 1942 no decurso de uma estadia de seis meses nos Estados Unidos, a convite do Departamento de Estado e da União Pan-Americana. Promovido pela American League of Composers, realizou-se a 7 de Março, no Museu de Arte Moderna de New York, um concerto com obras de Guarnieri, sendo um dos intérpretes Leonard Bernstein. Retornando ao Brasil, «continuou a desempenhar sua tripla função de compositor, professor e regente» (Verhaalen 2001: 43).

Entretanto, já em 1941, Aaron Copland fazia a seguinte apreciação da música de Guarnieri:

«Alguma da atenção abundantemente dispensada à obra de Villa-Lobos poderia ser proveitosamente canalizada para a música de Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, ou Lorenzo Fernandez.

Camargo Guarnieri, que tem agora cerca de 35 anos, é na minha opinião o mais entusiasmante talento ‘desconhecido’ na América do Sul. O conjunto substancial que as suas obras constituem merecia ser muito mais bem conhecido do que é. Guarnieri é um verdadeiro compositor. Ele tem tudo o que é preciso – uma personalidade própria, uma técnica perfeita e uma imaginação fecunda. O seu dom é mais ordeiro que o de Villa-Lobos, ainda que mesmo assim brasileiro. Como outros brasileiros, ele tem a efusão característica, as típicas inclinações românticas (às vezes, surpreendentemente, na direção de Ernest Bloch), e as usuais complexidades rítmicas. O que eu mais gosto na sua música é a sua saudável expressão emocional – é o depoimento sincero de como um homem se sente. Por outro lado, não há nada especialmente original na sua música neste ou naquele aspecto específico. Ele sabe como dar forma a uma forma, como orquestrar bem, como conduzir uma linha de baixo de forma eficiente. O que mais atrai na música de Guarnieri é o seu calor e imaginação, tocados por uma sensibilidade que é profundamente brasileira. No seu melhor, a sua é a música fresca e vigorosa de um ‘novo’ continente¹⁷» (Copland 1941: 90-91).

Com a data de 7 de Novembro de 1950, um documento subscrito por Guarnieri, sob o título *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*¹⁸, foi publicado em São Paulo, primeiro sob a forma de folhetos impressos, depois em forma parcial no jornal *A Gazeta*, de 16 de

¹⁷«Some of the attention lavished on the work of Villa-Lobos could profitably be diverted to the music of Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, or Lorenzo Fernandez. / Camargo Guarnieri, who is now about thirty-five, is in my opinion the most exciting ‘unknown’ talent in South America. His not inconsiderable body of works should be far better known than they are. Guarnieri is a real composer. He has everything it takes – a personality of his own, a finished technic, and a fecund imagination. His gift is more orderly than that of Villa-Lobos, though nonetheless Brazilian. Like other Brazilians, he has the typical abundance, the typical romantic leanings (sometimes, surprisingly enough, in the direction of Ernest Bloch), and the usual rhythmic intricacies. The thing I like best about his music is its healthy emotional expression – it is the honest statement of how one man feels. There is, on the other hand, nothing particularly original about his music in any one department. He knows how to shape a form, how to orchestrate well, how to lead a bass line effectively. The thing that attracts one most in Guarnieri's music is its warmth and imagination, which are touched by a sensibility that is profoundly Brazilian. At its very finest his is the fresh and racy music of a ‘new’ continent.»

¹⁸Para o texto integral ver Silva (2000: 143-145).

Novembro, e finalmente na sua forma integral em *O Estado de São Paulo* de 17 de Novembro. Nela, é manifestada preocupação relativamente a efeitos considerados nefastos da prática do dodecafonismo por parte dos jovens compositores, que estariam «perdendo o contacto com a realidade da cultura brasileira» (Silva 2001: 143). Esta carta «provocou uma tempestuosa controvérsia que colocou Guarnieri na liderança dos compositores que continuavam a usar fórmulas tradicionais, utilizando os instrumentos de modo tradicional em sua composição» (Verhaalen 2001: 45), criando um debate cultural associado a uma concepção bipolar: serialismo por um lado, nacionalismo por outro. Vinte e sete anos mais tarde, Guarnieri declarou:

«Muitos ficaram contra mim. Mas o que eu queria era causar impacto, a fim de alertar os jovens ou os menos avisados para tomarem consciência de que aquelas técnicas tinham por finalidade destruir os princípios básicos de toda a cultura musical européia» (*in* Coelho 1977: 61).

Camargo Guarnieri ao longo da sua trajectória como compositor recebeu vários prémios quer em concursos nacionais quer em internacionais, sendo avaliado em júri por nomes como Sergei Koussevitsky, Claudio Arrau e Edgard Varèse. Fez também parte de júris de concursos internacionais (Composição, «Rainha Elizabeth», Bélgica 1953; Piano «Tchaikovsky», Moscovo 1958, e «Viana da Motta», Lisboa 1964, 1966, 1971, 1979 e 1983; e Regência, «Dmitri Mitropoulos», New York 1963, entre outros). Foi convidado a reger orquestras no Brasil, e no estrangeiro. Sobre Guarnieri pode-se ler em Marcondes:

«É o único compositor brasileiro que mantém curso de composição para formar artistas conscientes da problemática da música nacional com relação à estética, às formas, à engrenagem e aos meios de realização» (1977: I, 333).

O próprio Guarnieri terá afirmado ser «[...] o único músico do Brasil que tem uma escola de composição, 90% dos alunos estudam de graça. Os que têm talento e não podem pagar não pagam. Os que têm dinheiro pagam e bastante» (Mariz 2000: 249). Entre os compositores que foram seus alunos, contam-se Osvaldo Lacerda, Marlos Nobre e Almeida Prado.

Em Dezembro de 1960 separou-se de Anita, casando pela terceira vez a 20 de Maio de 1961, com Vera Sílvia Ferreira de quem teve três filhos. A sua última obra datada (*Improvisando*, para piano) é de 1992.

Na sequência de um agravamento do seu estado de saúde que vinha a declinar nos últimos anos, sofreu a 25 de Dezembro de 1992 um «rompimento da carótida, por carcinoma da laringe» (Silva 2001: 586). Morreu a 13 de Janeiro de 1993 em São Paulo. Dois dias após a sua morte, no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, Maria Abreu escrevia: «Maior herdeiro do nacionalismo modernista, o maestro recebeu há um mês um prémio¹⁹ consagrador, mas morreu aflito com o destino de sua obra» (*in* Felipe 1998: 21).

2.2. Cláudio Santoro

Cláudio Franco de Sá Santoro nasceu a 23 de Novembro de 1919 em Manaus, Amazonas²⁰. Seu pai, um italiano de Nápoles chamado Michelangelo Giotto Santoro, emigrara para o Brasil no início do sec. XX. Michelangelo era oficial do exército italiano e casou-se com Cecília Autran Franco de Sá formada em piano e pintura (Santoro 2009). Em 1930, Cláudio começou a estudar violino com um professor chileno radicado em Manaus, Avelino Telmo²¹, e no ano seguinte frequentava a casa do comandante Braz Dias Aguiar, a cuja discoteca teve acesso, ouvindo «quase diariamente centenas de discos de música clássica pelos melhores intérpretes da época» (Mariz 1994: 15), incluindo «a obra completa de Beethoven» (Santoro 2009).

¹⁹Em Dezembro de 1992 Guarnieri recebeu o Prémio Gabriela Mistral, concedido pela OEA (Washington D.C.), «como o Maior Músico das Três Américas» (Verhaalen 2001: 57).

²⁰Os elementos biográficos relativos a Santoro salvo menção em contrário baseiam-se em Mariz (1970; 1994; 2000) ou no conteúdo do *website* da Associação Cultural Cláudio Santoro (Santoro 2009), cujo webmaster é Alessandro Santoro, filho do compositor. Apesar de algumas das fontes deste *website* serem os textos atrás referidos, é mais actualizado e apresenta elevado detalhe ao nível de dados factuais.

²¹Em Mariz (1994: 15, 57) é indicado o nome «Tello»; em Santoro (2009) e Souza (2003: 23), «Avelino Telmo».

Foi precisamente o comandante Aguiar que em 1933²² financiou a Santoro viagem e estadia para estudar violino no Rio de Janeiro, encaminhando-o para o professor Edgardo²³ Guerra (Santoro 2009). Devido a problemas de adaptação, regressou a Manaus seis meses depois. Após um recital «com bastante sucesso» (Mariz 1994: 15) no Ideal Clube de Manaus, em 1934, o governo do Estado do Amazonas concedeu a Santoro uma bolsa para estudar no Rio de Janeiro.

Em 1935, preparado por Edgardo Guerra, ingressou no Conservatório de Música do Distrito Federal (Rio de Janeiro), onde concluiu o curso de graduação em 1937²⁴. Neste mesmo conservatório assumiu em 1938 o cargo de professor assistente de violino e em 1939 passou a leccionar também harmonia e contraponto²⁵. Ocupou estes cargos até 1941, ano em que começou a tocar em várias orquestras (Orquestra Sinfônica Brasileira²⁶, Orquestra da Rádio Nacional e Orquestra do Cassino Copacabana) (Santoro 2009). Foi também em 1941 que se casou com a violinista Maria Carlota Horta Braga, com quem teve um filho e duas filhas (Souza 2003: 25; Santoro 2009).

Em 1937, em virtude do desempenho de Santoro enquanto seu aluno de harmonia, Nadile Lacaz de Barros incentivou-o a compor²⁷. O *Quarteto Fantasia «Amazonas»* data de 19/09/1937²⁸. Até 1940 compôs o *Quarteto [de cordas] em Sol* (1939), a *Sonata n.º 1* para

²²Em Mariz (1994: 15) é referida a idade de 12 anos, que implicaria 1932, ou as últimas cinco semanas e meia de 1931; em Mariz (1994: 57) é referido o ano de 1931.

²³«Edgard» em Mariz (1970: 69; 1994: 57; 2000: 303), «Edgardo» em Mariz (1994: 15), Souza (2003) e Santoro (2009).

²⁴Segundo Mariz (1994: 15, 57), ingressou em 1933 e terminou o curso em 1936. Segundo Santoro (2009), em 1935, «preparado pelo Professor Guerra, ingressa no 7º ano do Conservatório de Música do Distrito Federal». Mariz (1994: 15) refere que Santoro estudou violino com Edgardo Guerra, harmonia com Nadile Lacaz de Barros e história da música, estética, psicologia e pedagogia com Augusto Lopes Gonçalves. Souza (2003: 24) indica que estudou harmonia primeiro «com Lorenzo Fernandez e mais tarde com Nadile Barros», graduando-se em violino no ano de 1937.

²⁵Segundo Mariz (1970: 69; 1994: 15, 58; 2000: 303), «harmonia superior». Souza (2003: 24) refere que no ano seguinte à sua graduação (portanto em 1938) foi aceite «como professor de violino e de harmonia».

²⁶Segundo Mariz (1994: 16) «em 1940, foi co-fundador e um dos primeiros-violinos da Orquestra Sinfônica Brasileira».

²⁷Segundo Souza (2003: 24), Santoro apresentou algumas obras a Edgardo Guerra, que o incentivou a compor.

²⁸Segundo Mariz (1970: 69; 2000: 303), «os primeiros ensaios de composição datam de 1938». Segundo Mariz (1994: 16), «os primeiros ensaios de composição datam de 1937»,

violino e piano (1939, 1940) um *Trio* para clarinete, oboé e fagote (1940), uma *Sonata* para violino solo (1940) e a *Sinfonia n.º 1* para duas orquestras de cordas. Durante a composição desta obra, Santoro começou a trabalhar «os métodos de composição de Hindemith e Schoenberg, Estética e Contraponto» (Santoro 2009) com Hans-Joachim Koellreutter²⁹ que conhecera em 1939, e de quem, «de 1940 a meados de 1941» (Mariz 1994: 17), «recebeu cerca de 300 aulas em curso intensivo diário» (Mariz 1994: 16). Segundo Mariz, o primeiro andamento desta sinfonia foi «elaborado sem a influência de Koellreutter», revelando «uma inquietação singular, decididamente moderna»; o segundo andamento «já é uma tentativa de aplicação do método dodecafônico. A série contém mais de um som repetido, mas o desenvolvimento está bem integrado na técnica de Schoenberg» (1970: 60-70; 1994: 16; 2000: 303)³⁰.

O próprio Koellreuter relatou:

«[...] Lembro dos 1^{os} trabalhos que [Santoro] fez comigo: a 1^a Sinfonia para 2 orquestras de cordas e da Sonata para violino solo, e outra para piano e violino. [...] Sei que ele se afeiçoou à música dodecafônica, eu mesmo não fazia música dodecafônica naquela época. Cláudio Santoro foi a força motriz que me levou a abraçar o dodecafonismo, o contrário como todo o mundo pensa. [...] Ele que me levou a aprofundar na técnica dos doze sons para transmiti-los aos outros. Era a técnica mais moderna e tinha que ser desenvolvida, pois interessava aos jovens.»³¹

informação reiterada na p. 58.

²⁹«[...] musicólogo alemão, implantou aqui [Brasil] a chamada Escola de Viena. Ele fascinou toda uma geração de compositores brasileiros com sua cultura, brilhante dialética e o fato de ser portador de uma nova ordem musical» (Silva 2001: 47).

³⁰Segundo Carlos Kater, a afinidade estética de Koellreuter direcionava-se mais para Hindemith do que Schoenberg, sendo levado a trabalhar com o serialismo «devido ao fato de um dos seus primeiros alunos de composição, Cláudio Santoro, ter elaborado em sua *Sinfonia para duas orquestras de cordas*, de 1940, algumas passagens organizadas de forma serial. Como Santoro ignorasse até aquela [sic] data tudo o que se referisse à técnica dodecafônica, Koellreuter inseriu em suas aulas o estudo do assunto, encontrando aí estímulo para escrever sua primeira peça baseada no método de composição com doze notas: *Invenção*» (*Música Viva e H. J. Koellreuter – movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001, p. 107. *Cit. in* Perpétuo s.d.: 118). Segundo Amarillis Guimarães Rodrigues (*Os recursos expressivos na interpretação da Sonata n.º 4 de Cláudio Santoro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1985. *In* Durães 2005: 209), a *Sonata n.º 1* para violino e piano, de 1940, foi composta tendo por base a «técnica dodecafônica mais ou menos livre».

³¹Entrevista não publicada com Koellreuter, do acervo particular de Jeannette Alimonda (*in* Souza 2003).

Santoro, assim, «iniciou-se no dodecafonismo e esteve muito ativo como membro do Grupo Música Viva» (Mariz 1994: 16). Segundo Mariz, «o ano e meio de estudo com Koellreutter [...] muito contribuiu para a cristalização de seu estilo, orientando-o para a música pura» (2000: 304).

Uma peça orquestral originalmente escrita em 1942 para um programa radiofônico, intitulada *Usina de Aço*, serviu de base a uma nova obra, escrita em 1943 que submeteu a um concurso da Orquestra Sinfônica Brasileira, sob o título *Impressões de uma Usina de Aço* obtendo o prêmio. Relativamente a esta obra, Mariz comenta: «são realmente eficazes as imitações das máquinas em movimento, a sugestão do aço líquido correndo para os gigantescos caldeirões» (2000: 304); também sobre ela, Santoro terá dito a Mariz: «foi a única vez que me vendi...» (*ibid.*). Note-se que nesta altura o compositor se encontrava com dificuldades financeiras devido ao nascimento do seu primeiro filho.

O seu *Quarteto n.º 1* (cordas), escrito em 1943, obteve uma menção honrosa no concurso promovido em 1944 pela Chamber Music Guild de Washington – o mesmo concurso que deu o primeiro prêmio ao *Quarteto de Cordas n.º 2* de Guarnieri. Entre os elementos do júri encontravam-se Cláudio Arrau, Jascha Heifetz e Edgard Varèse (Silva 2001: 580).

Em 1946 a Fundação Guggenheim concedeu a Santoro uma bolsa «pelo conjunto de sua obra» (Santoro 2009). Segundo Mariz, «o consulado americano negou-lhe o visto de entrada porque, na entrevista com o cônsul, [Santoro] recusou-se a assinar carta dizendo não ser membro do Partido Comunista Brasileiro» (1994: 20). Graças à ação de amigos de Santoro como o pianista Arnaldo Estrela, e a uma recomendação de Charles Münch, a Adida Cultural de França indicou o nome de Santoro para um bolsa do Governo Francês, que foi concedida. Vasco Mariz assinala que Santoro «conseguiu ajuda do Itamarati³² por mim [Vasco Mariz] obtida. Santoro, aliás, demorou em aceitar devido a suas crenças partidárias contra o governo Dutra» (1994: 25). Seguiu para Paris a 8 de Novembro de 1947, acompanhado de sua esposa Carlota.

Assim, em 1947-1948 Santoro foi aluno de Nadia Boulanger (Composição) e Eugène Bigot (Regência). Frequentou também, na Sorbonne, um curso especial de História do

³²O Palácio do Itamaraty, um edifício oitocentista no Rio de Janeiro, foi de 1899 a 1970 sede do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. A expressão «Itamaraty» (ortografada «Itamarati» a partir do Acordo Ortográfico de 1943) é usualmente empregue para referir a instituição.

Cinema. Ainda em Paris, recebeu o prêmio anual para jovens compositores da Fundação Lili Boulanger (Boston). O júri incluía Igor Stravinsky, Sergei Koussevitzky e Aaron Copland. Em 1949, o seu *1º Quarteto* foi interpretado em Paris, durante o Festival da Sociedade Internacional de Música, agradando «muito à crítica parisiense» (Mariz 1994: 17).

Durante a sua estadia na Europa, Santoro participou no *Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais* (ver 3.5), realizado em Praga em Abril de 1948. Segundo Mariz (1994: 20), proferiu aí uma conferência sobre a problemática da música sob o ponto de vista dialético. O mesmo autor refere que a partir desse ano Santoro, «de músico rigorosamente abstrato, passou a lírico, tão subjetivo quanto possível. Essa evolução levou-o a procurar maior simplicidade, maior aproximação do público, melhor construção formal, menos experiência, mais música. Todavia, não deixou de compor peças empregando de preferência o método linear» (Mariz 2000: 304).

Regressando ao Brasil, mudou-se para uma fazenda pertencente a seu sogro, na Serra da Mantiqueira (interior de São Paulo), onde «sua única diversão era estudar o folclore regional e organizar um sistema socialista na administração da fazenda» (Mariz 1994: 25-26).

Em 1950 regressou ao Rio de Janeiro, onde voltou a tocar na *Orquestra Sinfônica Brasileira*, trabalhando também para a Rádio Tupi. Compôs música para programas infantis e para os Discos Odeon. No ano seguinte foi convidado a assumir a direcção musical da Rádio Clube do Brasil. Em 1952 o Conselho Mundial da Paz (Viena) atribuiu-lhe o Prémio Internacional da Paz pela sua obra *Cântico de Amor e Paz* (1950), para orquestra de cordas. Em 1953 esta obra foi apresentada no Festival Anual da Sociedade Internacional de Música Contemporânea, em Salzburg. Segundo Mariz, Aram Khachaturian teria afirmado que ela se assemelhava a «uma grande canção em forma de sinfonia» (1994: 30).

Também em 1953 Santoro visitou pela primeira vez Moscovo, para participar no Congresso da Paz³³. Ao regressar, foi demitido da Rádio Clube do Brasil, mudando-se para São Paulo, onde escreveu bandas sonoras para a Multifilme – seis das quais foram premiadas. Em 1954 viajou de novo para a Europa, a fim de se apresentar como maestro em vários países socialistas: dirigiu a sua *4ª Sinfonia* (1954) em Praga, Budapeste e Varsóvia (1954), bem como em Moscovo (1955).

³³Segundo Mariz, «um Congresso Mundial do Partido Comunista» (1994: 31).

De novo no Rio de Janeiro, criou em 1957 a *Orquestra de Câmara da Rádio Ministério da Educação*, mas a demora de um aumento prometido levou-o, no mesmo ano, a aceitar participar no *II Congresso de Compositores Soviéticos*³⁴, em Moscovo. Nesta ocasião, realizou uma gravação da sua 5ª Sinfonia com a Orquestra Filarmónica de Leninegrado e realizou uma *tournee* como maestro na URSS. Realizou também concertos e gravações em Leipzig, então parte da República Democrática Alemã (Inverno de 1957-1958).

Maria Carlota Braga, a primeira esposa do compositor, terá relatado a Mariz que, durante a estada de Santoro na URSS, este se apaixonara pela sua tradutora, de nome Lia, «e pretendia casar-se com ela, que era, aliás, esposa de um funcionário da KGB. Assim, Cláudio foi ficando indefinidamente na capital russa, depois de seus concertos, até que, por iniciativa do marido enganado, foi convidado oficialmente a retirar-se do país³⁵» (Mariz 1994: 36-37). Em 1957, Cláudio separou-se de Carlota.

Foi precisamente a Lia que Santoro dedicou as *Canções de Amor*³⁶, com texto de Vinícius de Moraes, bem como os três primeiros *Prelúdios para piano* da 2ª série³⁷ composta entre 1957 e 1963. Os dois primeiros foram «metamorfosados nas canções *Em Algum Lugar* e *Ouve o Silêncio*» (Hue 2002: I, 66). As *Canções de Amor* resultaram de uma parceria entre o compositor e o poeta, iniciada em 1957. Em Santoro (2009) pode ler-se:

«As autoridades soviéticas o convidam para retirar-se do país em virtude do seu envolvimento amoroso com a intérprete russa Lia. Em Paris, enquanto espera inutilmente a possível fuga de Lia, compõe em parceria com Vinicius de Moraes as mais lindas Canções de amor».

³⁴Organizado pelo Sindicato dos Compositores Soviéticos entre 28 de Março e 05 de Abril de 1957 (AAVV 2009). Em Mariz (1994: 33, 59) e Santoro (2009), o evento é referido como «Congresso Mundial de Compositores» e «II Congresso de Compositores», respectivamente.

³⁵Não ficou claro para a autora se o texto citado corresponde integralmente ao relato de Carlota ou se parte da informação provém do próprio Mariz.

³⁶No manuscrito observados em Hue (2002: II, 52-66), todas as canções são antecedidas da dedicatória «Pour Lia». Na partitura publicada pela *Edition Savart* (ver 5.2) existem quatro canções (uma na 1ª série, três na 2ª série) sem esta dedicatória.

³⁷Também a canção «O Amor em Lágrimas», posteriormente publicada nas 3 *Canções Populares* (igualmente com textos de Vinícius), contém a dedicatória «Para Lia» (Hue 2002: II, 79). Esta dedicatória não aparece na partitura publicada pela *Edition Savart*. Para outras obras dedicadas a Lia, ver anexo 1.

O compositor terá dito a Mariz que «ambos [Santoro e Vinícius] estavam na *fossa*, o que teria ajudado bastante a inspiração...» (Mariz 1994: 35).

Santoro manteve-se algum tempo na Europa. Mariz escreve que em 1958 ele «voltou a Moscou, onde terminaria a *6ª Sinfonia*» (1994: 33), e que em 1959 «viveu em Viena e Londres, e obteve a edição de obras suas para piano em Moscou» (1994: 34). Para além daquelas duas cidades, em 1959-1960 dirigiu em Berlim, Paris e Porto.

O período de composição das *Canções de Amor*, entre 1957 e 1960, é assim uma época de viagens frequentes. Tentar-se-á de seguida estabelecer uma provável cronologia das suas deslocações, a fim de se ter uma visão mais precisa do contexto de composição das diversas canções. Uma forma possível de chegar a esta cronologia é através da listagem sequencial das suas obras de que se conhece a(s) data(s) e lugar(es) de composição, junto com datas de factos conhecidos. Esta lista é apresentada no anexo 1, e da sua análise podemos estabelecer prováveis localizações do compositor nas cidades e datas que constam da tabela 2.1.

Em 1960, com a *7ª Sinfonia*, Santoro obteve o primeiro prémio num concurso nacional do Ministério da Educação e Cultura para uma obra destinada à inauguração de Brasília. Em 1961 frequentou um estágio na República Democrática Alemã e em 1963-1964 foi enviado pelo Governo Brasileiro em missão cultural à Europa e aos EUA. Regressou ao Brasil em 1964, a convite do professor Azevedo (reitor da Universidade de Brasília) para organizar o departamento de música, onde criou a orquestra de câmara e «introduziu novos métodos de ensino, o que lhe valeu a medalha de ouro do *Jornal do Brasil*» (Mariz 2000: 309). «Surgiram dificuldades administrativas e, em fins de 1965, o compositor decidiu deixar a capital [Brasília]. No ano seguinte obteve uma bolsa conjunta do governo alemão e da Ford Foundation e instalou-se em Berlim [...]» (Mariz 2000: 310), onde «pesquisou os recursos da música electroacústica» (Mariz 1994: 60). Entre 1966 e 1975 produziu dez obras com recursos electroacústicos.

Entretanto, em 1963 Santoro casara-se com a bailarina Gisèle Loise Portinho Serzedello Corrêa, com quem teve uma filha e dois filhos.

Tabela 2.1 – Cidades em que Santoro provavelmente terá permanecido durante a época de composição das *Canções de Amor*. Baseada em dados apresentados no anexo 1.

Desde	Até	Cidade
28/03/1957	05/04/1957	Moscovo
10/05/1957	20/05/1957	Leninegrado
06/1957	06/1957	Berlim
29/08/1957	29/08/1957	Paris
antes de 20/09/1957*	20/09/1957*	Berlim
20/09/1957*	12/12/1957	Sófia
Inverno 1957/58	Inverno 1957/58	Leipzig
03/1958	03/1958	Moscovo
05/1958	05/1958	Paris
12/06/1958	12/1958	Rio
14/12/1958	14/12/1958	Milão
04/03/1959	23/04/1959	Viena
24/02/1960	05/03/1960	Teresópolis
05/1960	05/1960	Rio
16/06/1960	17/07/1960	Londres
* Datas previstas por Santoro num documento manuscrito (Hue 2002: II, 68)		

Regressando ao Rio de Janeiro em 1967 ficou sem emprego durante vários meses. A partir de 1968 viveu em New York e depois Paris, ocupando entre 1970 e 1978 o cargo de professor de regência na *Hochschule* de Heidelberg-Mannheim, na então República Federal Alemã. Em 1978 regressou ao Brasil como chefe do Departamento de Artes da Universidade de Brasília e organizou a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional.

A 27 de Março de 1989, durante um ensaio da Orquestra no Teatro Nacional, em Brasília, morreu «vítima de um enfarte fulminante. [...] Foram-lhe prestadas numerosas homenagens póstumas no Brasil (Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo), em Paris e na Alemanha (Mannheim e Baden-Baden). A imprensa e a televisão deram grande destaque às notícias de seu falecimento» (Mariz 1994: 62).

Santoro fora homenageado em 1979 na Alemanha, pelo seu 60º aniversário, e «condecorado pelo governo alemão federal com a ‘Bundesverdienstkreuz’ pelo trabalho realizado em Heidelberg-Mannheim» (Mariz 1994: 61). «O músico amazonense recebeu no final de sua vida vários prêmios e homenagens importantes, a saber: o *Moinho Santista*, o Prêmio *Ciccillo Matarazzo*, em São Paulo, e o *Prêmio Shell* de 1985, no Rio de Janeiro. Foi-lhe concedida também a Ordem do Mérito de Brasília pelos bons serviços prestados à cultura da capital. Os governos da Polônia e da Bulgária o condecoraram pelo trabalho realizado de cooperação cultural entre o Brasil e aqueles países então socialistas» (Mariz 1994: 95).

No ano em que se comemoraria o octagésimo aniversário de Cláudio Santoro, Heitor Alimonda escreveu:

«A criação do compositor Cláudio Santoro se confunde com sua própria vida nos arroubos líricos e sentimentais que o envolvem. Seja no seu tremendo romantismo que lhe prega peças pela vida adentro, seja pelas heranças genéticas e geográficas que em muito moldaram sua personalidade» (1999: 34).

3. CONTEXTO ARTÍSTICO E MUSICAL

3.1. Mário de Andrade

Nascido em São Paulo a 9 de Outubro de 1893, Mário Raul de Moraes Andrade³⁸ frequentou entre 1911 e 1917 o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde se diplomou em «música, piano e canto» (Marcondes 1977: I, 35), e onde leccionou História da Música e Estética Musical³⁹ a partir de 1922, ano em que se destacou como figura central da *Semana de Arte Moderna*.

Em 1935 Andrade foi nomeado para a direcção do Departamento de Cultura então criado pela Prefeitura de São Paulo. Neste cargo, que desempenhou até 1936, foi responsável pela criação da Discoteca Pública Municipal e da Orquestra Sinfônica de São Paulo e do Coral Paulistano, inicialmente dirigido por Guarnieri. Em 1936 ocupou a cátedra de Filosofia e História da Arte no Instituto das Artes da Universidade do Distrito Federal (Rio de Janeiro). Em 1937 fundou a Sociedade de Etnologia e Folclore de São Paulo. Um dos domínios em que a sua acção se distinguiu foi precisamente na recolha, estudo e teorização do folclore brasileiro.

No mesmo ano em que ocorreu a Semana de Arte Moderna, Andrade publicou *Paulicéia Desvairada*, «obra pioneira da poesia modernista no Brasil. A crítica conservadora cobriu o livro e o seu autor de insultos e apodos [...]» (*ibid.*). A sua produção literária inclui ainda obras como *Há Uma Gota de Sangue em Cada Poema* (1917), *Losango Caqui* (1926), *Macunaíma* (1928) e *Belazarte* (1934).

Andrade escreveu também obras que abordam questões estéticas – como *A Escrava que não é Isaura* (1925) – e sobretudo musicais: o *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), *Música, Doce Música* (1933) e *A Música e a Canção Popular no Brasil* (1936). *O Banquete*,

³⁸Salvo menção em contrário, os dados factuais da presente secção baseiam-se em Marcondes (1977: I, 35-36) e Pacheco (1980).

³⁹Em 1924 assumiu a cátedra de História da Música e de Piano.

originalmente publicado em episódios no periódico *Folha da Manhã* em 1944 e 1945⁴⁰, é um diálogo fictício entre cinco personagens que, durante um jantar, discutem questões estéticas e musicais.

Pela data em que foi publicado e pela forma sistemática como nele Andrade expõe o seu pensamento, o *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) é uma fonte privilegiada para se avaliar a natureza da influência que o autor terá exercido sobre Guarnieri. Nesse texto, ele afirma:

«Todo o artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for genio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta» (Andrade 1928: 19).

Sobre as bases de uma música nacional, escreve:

«Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente si quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo êstes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorancia dos problemas sociologicos, etnicos psicologicos e esteticos. Uma arte nacional não se faz com escôlha discricionaria e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciencia do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artistica, isto é: imediatamente desinteressada» (Andrade 1928: 15-16).

Ainda sobre a estratégia a seguir pelos compositores, propõe:

«Pois é com a observação inteligente do populario e aproveitamento dele que a música artistica se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho desses carece alargar as ideias esteticas sinão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial» (Andrade 1928: 24).

Contudo, ele não é pela rejeição liminar do que não é nacional:

⁴⁰Estavam previstos 10 capítulos, mas quando Andrade morreu apenas estavam escritos cinco, mais o início do sexto.

«A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa» (Andrade 1928: 26).

Ao discutir a síncopa, que considera uma constância da música brasileira, observa:

«Tal como é empregada na música popular não temos que discutir o valor da síncopa. É inútil discutir uma formação inconsciente. Em todo caso afirmo que *tal como é realizado* na execução e não como está grafado no populario impresso, o sincopado brasileiro é rico. O que carece pois é que o músico artista assumta bem a realidade da execução popular *e a desenvolva*. [...] Si de fato agora que é período de formação devemos empregar com frequência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artística não é fenómeno popular, porém desenvolvimento dêste» (Andrade 1928: 37).

Em relação a algumas questões técnicas, Andrade afirma que «o problema da Harmonia não existe propriamente na música nacional. Simplesmente porquê os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades» (1928: 49). Mais adiante, propõe:

«Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caracter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia» (Andrade 1928: 52).

Mário de Andrade morreu em São Paulo, a 25 de Fevereiro de 1945. Sobre ele se escreveu:

«Foi uma das inteligências mais construtivas do Brasil e sua obra atesta uma atividade intelectual e artística que se desdobra em setores dos mais variados aspectos [...]. Suas contribuições para o desenvolvimento da música no Brasil seriam depois enaltecidas por Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, entre muitíssimos outros. Influenciou por todo o país o trabalho de pesquisa do folclore musical [...]» (Marcondes 1977: I, 36).

3.2. Hans-Joachim Koellreutter

Figura marcante na formação de vários compositores no Brasil a partir da década de 1940, Hans-Joachim Koellreutter⁴¹ nasceu em Freiburg (Alemanha) em 2 de Setembro de 1915. Na sequência de um rompimento com a família, mudou-se em 1934 para Berlim. Na *Staatliche Akademische Hochschule für Musik* desta cidade estudou Flauta, Composição e Direcção Coral, mas em 1936 por se ter recusado a integrar uma associação de estudantes – segundo Koellreutter, «todos jovens nazistas» (in Tourinho 1999: 213) – foi expulso, concluindo os seus estudos no *Conservatoire de Musique de Genève*. Ainda em Berlim, frequentou cursos e conferências sobre composição moderna com Paul Hindemith, na *Volkshochschule*, e mais tarde frequentou cursos extra-curriculares de direcção de orquestra com Hermann Scherchen⁴² (em Neuchatel, Genève, Budapeste). Relativamente a estes cursos, Koellreutter afirmou:

«Algo que entrou em toda bibliografia sobre mim e não está correto: dizem que fui aluno de Hindemith! Eu assisti um curso de extensão que Hindemith deu sobre a nova teoria; mas eu era um dos muitos que fez isto! Quem me levou à música nova foi o maestro Hermann Scherchen – fez análises e me levou à música moderna. E a discussão sobre o dodecafonismo era corrente em todos os lugares» (in Tourinho 1999: 218).

Em 1937, indo a Berlim renovar o passaporte, teve conhecimento de uma denúncia, apresentada pela sua madrastra em conluio com o seu pai, por «crime de desonra racial» – Koellreutter era então noivo de uma meia-judia (Tourinho 1999: 213). Não querendo desistir do noivado, viu-se obrigado a fugir para o Brasil, chegando ao Rio de Janeiro a 16 de Novembro desse ano.

⁴¹Os dados biográficos relativos a Koellreutter, salvo menção em contrário, baseiam-se em Kater (s.d.[a]; 2001).

⁴²De realçar a importância do maestro Hermann Scherchen (1891-1966) como promotor entusiasta das novas músicas do seu tempo. Entre as obras que estreou encontram-se o *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, excertos do *Wozzeck* de Berg e as *Variações Orquestrais* de Webern (Griffiths 1995: 196; Honegger 1995: 751).

Quando chegou a este país, a experiência de Koellreutter enquanto flautista incluía a realização, em 1936, de *tournées* por vários países da Europa, tendo tocado com Darius Milhaud ao piano. Como observa Egg, apesar dos seus 22 anos, Koellreutter possuía já «uma formação humanística e musical que certamente o distinguia, com experiência de atuação num meio cultural muito mais agitado que o brasileiro» (2005: 61). Logo após a sua chegada ao Brasil, efectuou vários recitais, tendo realizado em 1938 *tournées* pelo norte do país, na Argentina e no Uruguai.

Da sua experiência na Europa fazia parte também a participação na fundação de duas instituições que promoviam as tendências mais recentes da música europeia: o *Arbeitskreis für neue Musik* (Berlim, 1935) e o *Cercle de musique contemporaine* (Genève, 1936). Em 1938, através de Luiz Heitor,⁴³ «trava contacto com alguns dos mais significativos representantes da vida musical carioca» (Kater *s.d.*[a]), do que viria a resultar um dos seus principais contributos para a vida musical brasileira: a criação do movimento *Música Viva*.

Entre 1938 e 1944 leccionou Flauta, Harmonia, Contraponto, Composição e Teoria Geral no Conservatório Brasileiro de Música (Rio de Janeiro). A partir de 1939 começou igualmente a receber alunos particulares, alguns dos quais foram elementos activos do movimento *Música Viva*, como Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Edino Krieger⁴⁴ e Eunice Katunda. Alguns dos seus alunos notabilizaram-se como maestros: entre outros, Isaac Karabitchevsky e Rogério Duprat. No domínio da música popular, Tom Jobim, Tim Rescala, Tom Zé entre outros, tiveram também aulas com Koellreutter, ou foram por ele influenciados, como no caso de Caetano Veloso (Adriano e Vorobow 1999).

⁴³O musicólogo e folclorista Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) foi um dos fundadores, em 1930, da Associação Brasileira de Música. Em 1932 obteve o cargo de bibliotecário do Instituto Nacional de Música e em 1937 foi um dos criadores da Sociedade Pró-Música (Marcondes 1977: I, 429). De 1934 a 1942 dirigiu a *Revista Brasileira de Música*, que se tornou nesta época «a mais importante publicação musical do Brasil» (Mariz 2006: 20) e de 1936 a 1939 publicou o *Arquivo da Música Brasileira*. Foi o responsável pelo convite a Curt Lange para visitar o Brasil, convite do qual resultaram as «espetaculares pesquisas musicais por ele [Curt Lange] realizadas em Minas Gerais» (*ibid*). A partir de 1941 iniciou uma carreira internacional (Mariz 2006: 21), incluindo o convite, em 1947, para dirigir os serviços de música da UNESCO (Marcondes 1977: I, 429). Para Mariz, «coube a Luiz Heitor confirmar a significação da música brasileira junto a compositores, críticos musicais e musicólogos de renome» (Mariz 2006: 19).

⁴⁴Krieger foi inicialmente aluno de Koellreutter no Conservatório Brasileiro de Música.

Em 1939 Koellreutter, passando por dificuldades financeiras – «Eu comia mal, vivia sem dinheiro» (*in* Adriano e Vorobow 1999) – começou também a tocar flauta e saxofone (que entretanto aprendera) à noite no restaurante Danúbio Azul (Lapa, Rio de Janeiro), e a trabalhar como gravador de partituras numa tipografia que prestava serviços para as Edições Arthur Napoleão. Em consequência da compra desta pelas Edições Mangione, em 1940 Koellreutter mudou-se para São Paulo a fim de continuar a trabalhar como gravador para a editora. Passou a realizar desde então «viagens quinzenais praticamente constantes entre as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, principais pólos culturais do país na época» (Kater 2001: 181). Entretanto, em 1941, o contacto com o chumbo usado no trabalho de gravador originou-lhe problemas graves de saúde. Nesta época era visitado regularmente por Camargo Guarnieri, «seu melhor amigo de então» (*ibid.*). Neste mesmo ano começou a leccionar Contraponto e Composição no Instituto Musical de São Paulo⁴⁵.

Em 1942, com a entrada do Brasil na II Guerra Mundial, Koellreutter foi preso durante 15 dias e posteriormente mais 3 meses em regime de internação política, «acusado de ser nazista» (Kater 2001: 182)⁴⁶.

Regressou ao Rio de Janeiro em 1944 sendo convidado «para atuar como substituto da primeira flauta na OSB [Orquestra Sinfônica Brasileira] (orquestra da qual Koellreutter é considerado um dos sócios fundadores)» (Kater 2001: 184).

Em 1948 Koellreutter naturalizou-se brasileiro. Neste mesmo ano foi assistente de Hermann Scherchen no *Corso Internazionale di Direzione* do XI Festival Internacional de Música Contemporânea da Bienal de Veneza e ministrou um curso de composição dodecafónica (*Novos Fundamentos da Composição Musical*) em Milão, onde teve como alunos Bruno Maderna e Luigi Nono. Em 1949 leccionou nos *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* em Darmstadt onde também regeu o *Noneto* de Guerra Peixe. No ano seguinte,

⁴⁵Em 1943 era também professor de Fuga.

⁴⁶A suspeita que terá levado à sua prisão resultou do facto de nesta altura Koellreutter receber dinheiro proveniente do exterior, enviado por Curt Lange, outro alemão, que estava radicado no Uruguai. Este dinheiro era remuneração dos cargos que Lange o convidara a desempenhar no Brasil: «‘Chefe de Publicações Musicais’ do Instituto Interamericano de Musicologia, dirigindo a *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores* (E.C.I.C.) e também Chefe de Redação da Revista *Musica Viva* – órgão oficial da ECIC, [de que] resultou apenas um número» (Kater 2001: 182).

em Teresópolis (Rio de Janeiro), «funda, organiza e dirige o *Curso Internacional de Férias Pró-Arte*, [...] primeiro de uma longa e bem sucedida série» (Kater 2001: 191).

A partir de 1949, para além da sua actividade lectiva, Koellreutter participou em congressos, realizou recitais (como flautista e como maestro), proferiu conferências, organizou cursos, criou escolas de música. Esta actividade desenvolveu-se quer no Brasil, quer em diversos outros países. Em 1962 passou 12 meses como artista residente em Berlim. Realizou uma viagem ao Oriente, regressando em 1963/64 à Alemanha, onde dirigiu o Departamento de Programação Internacional do *Goethe-Institut*. De 1965 a 1974 foi Director do *Instituto Cultural da República Federal da Alemanha* e representante regional do *Goethe-Institut*, primeiro na Índia (até 1969), depois no Japão (a partir de 1970). Regressando ao Brasil, foi Director do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (Rio de Janeiro) de 1975 a 1980. Koellreutter morreu de pneumonia em São Paulo, a 13 de Setembro de 2005, onze dias após ter feito 90 anos.

Segundo o compositor Tim Rescala, «a variedade de estilos e gêneros musicais praticados por seus alunos mostra bem como era a sua concepção de ensino. Koellreutter não ensinava o que o aluno devia aprender, mas aprendia com o aluno o que ele deveria ensinar» (*in* Porto 2005: 10). O próprio Koellreutter afirma:

«Aprendo com o aluno o que ensinar. Há três preceitos: 1) não há valores absolutos, só relativos; 2) não há coisa errada em arte, o importante é inventar o novo; 3) não acredite em nada que o professor diz, em nada que você ler e em nada que você pensar; pergunte sempre ‘por quê?’. Ensinar é desenvolver no aluno o estilo pessoal.» (*in* Adriano e Vorobow 1999).

3.3. *Música Viva*

As actividades concretas do movimento Música Viva iniciaram-se a 11 de Junho de 1939 com a primeira «Audição Música Viva», prolongando-se por mais de uma década.

Em Maio de 1940 foi lançado o primeiro exemplar do boletim *Música Viva*, transformando-se o grupo em sociedade, tendo Koellreutter como vice-presidente e tesoureiro

(Kater *s.d.[a]*) e Alfredo Lage como presidente (Egg 2005: 60)⁴⁷. Integrando numa primeira fase «algumas das personalidades mais atuantes e conhecidas no ambiente musical carioca» (Kater *s.d.[b]*: 89), como o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, o pianista e compositor Egidio de Castro e Silva, o professor e compositor Brasília Itiberê, os críticos musicais Octávio Beviláquia e Andrade Muricy, nos anos seguintes o grupo recebeu vários jovens compositores, alunos de Koellreutter, dentre eles Cláudio Santoro.

Kater observa que o «*Música Viva* foi um movimento musical concebido sob o tríplice enfoque: Educação (formação) – Criação (composição) – Divulgação (interpretação, apresentações públicas, edições, transmissões radiofônicas)» (*s.d.[b]*: 89). O programa radiofônico semanal *Música Viva* estreou-se a 13 de Maio de 1944, sendo de 1952 a «última informação localizada» por Kater (*s.d.[a]*) sobre a sua existência. Neste programa foram realizadas «várias primeiras audições brasileiras, tanto de música antiga quanto de música contemporânea» (*ibid.*). Em Setembro de 1946 deu-se paralelamente início a um segundo programa radiofônico intitulado *E a música esteve sempre presente* (*ibid.*; Egg 2005: 63).

Quanto ao boletim *Música Viva*, o seu primeiro número inclui um texto intitulado «O Nosso Programa»⁴⁸, onde é referida a intenção de divulgação da música contemporânea (em particular a brasileira), bem como a música do passado ainda pouco conhecida (Egg 2005: 61). Segundo Koellreutter:

«Existem pequenos mal-entendidos. Pensavam que eram um conjunto de pessoas que se dedicava àquilo que em 1937 era contemporâneo. Não é verdade! O grupo foi fundado para divulgar e difundir música de todas as épocas, música desconhecida... naturalmente aquela também...» (*in* Tourinho 1999: 219)

O grupo produziu ainda dois manifestos; o primeiro datado de 1 de Maio de 1944, o segundo de 1 de Novembro de 1946⁴⁹ publicado em Janeiro de 1947 no Boletim *Música Viva*

⁴⁷Koellreutter refere que «o presidente de honra era o Villa-Lobos» (*in* Tourinho 1999: 220).

⁴⁸Com base no estilo de redacção, Egg (2005: 61) atribui a autoria deste texto a Koellreutter, embora admita que provavelmente o seu conteúdo teria a concordância dos restantes elementos do grupo.

⁴⁹Segundo Kater (*s.d.[a]*), terá havido um outro manifesto em 1945, desconhecido e inédito.

nº 12⁵⁰. Para além dos fundadores Koellreutter e Egydio Silva, apenas dois outros nomes subscrevem ambos os manifestos: Guerra Peixe e Cláudio Santoro (Kater *s.d.*[b]: 90, 92; Silva 2001: 129-130).

Em comparação com o de 1946, o manifesto de 1944 é relativamente breve. A sua proposta mais concreta pode ser vista como uma reafirmação do ênfase na obra, por oposição ao realce dado ao virtuose e ao concerto pelas sociedades musicais existentes aquando da criação do grupo (Kater *s.d.*[b]: 89). Assim, no segundo parágrafo, declarava-se:

«A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do Grupo Música Viva» (*in* Kater *s.d.*[b]: 90).

Kater considera o manifesto de 1944 como «[...] o reflexo inaugural do que hoje chamamos ‘*música moderna brasileira*’. Isto porque ao mesmo tempo em que através dele se busca a afirmação e a representatividade do movimento como um todo, coloca-se em primeiro lugar uma criação musical de viva atualidade (original mas também em sintonia com correntes da vanguarda internacional) [...]» (*s.d.*[b]: 90).

Enquanto nos primeiros anos do Grupo Música Viva se procurava «enfatizar as discussões sobre estética e técnicas de composição, silenciando temas políticos num momento histórico dominado pelo autoritarismo do governo Getúlio Vargas»⁵¹, em meados da década de 1940 era cada vez mais frequente entre os seus membros «a tomada de posição em função das discussões de ordem político-social» (Mendes 1999: 8)⁵². A este respeito, Paraskevaïdis (1999: 41) observa que o manifesto de 1946, por oposição ao de 1944, aprofunda mais aspectos como a função social da arte e da música ou o compromisso revolucionário e a responsabilidade do artista.

Note-se que em 1945, precisamente entre os dois manifestos, ocorreram o fim da II Guerra Mundial e o fim do Estado Novo, tornado insustentável com a derrota na Europa dos regimes fascistas, contra os quais o Brasil lutara ao lado dos Aliados (Linhares 2000: 341-

⁵⁰Para os textos integrais ver Kater (*s.d.*[b]: 90) e Silva (2001: 129-130).

⁵¹Contier, Arnaldo Daraya. «Memória, História e Poder: A sacralização do nacional e do popular na música (1920-50)». *Revista Música*, Maio 1991. *In* Mendes (1999: 8).

⁵²Como observa Mendes, «em torno do grupo *Música Viva*, era evidente a simpatia que nutriam pelo Partido Comunista» (1999: 10).

342). Apesar de um certo «*continuismo*» (Linhares 2000: 342) e de várias medidas do novo governo contra o Partido Comunista Brasileiro (Linhares 2000: 349), verificou-se entre 1945 e 1951 uma «euforia ‘democratizante’ que se opunha a todos os tipos de autoritarismo» (Linhares 2000: 332).

As propostas específicas do manifesto de 1946 vão no sentido de promover, apoiar ou acreditar:

- uma música que «revela o eternamente novo [sendo] a expressão real da época e da sociedade», por oposição à «arte acadêmica»;
- «novas formas musicais que correspondam às idéias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseadas num cromatismo diatônico» por oposição ao «formalismo, [...] pois a forma da obra de arte autêntica corresponde ao conteúdo nela representado»;
- «uma educação não somente artística como também ideológica»;
- «um ensino científico baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas» em substituição «do ensino teórico-musical baseado em preconceitos estéticos tidos como dogmas»;
- «as iniciativas que favoreçam a utilização artística dos instrumentos radioelétricos»;
- «uma concepção utilitária da arte», que adota «os princípios da arte-ação», por oposição à «arte pela arte» e à «preocupação exclusiva da beleza»;
- na «música como linguagem universalmente inteligível», embora admitindo «o nacionalismo *substancial* como estágio na evolução artística de um povo», mas combatendo «o *falso* nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens [...]»
- «a colaboração artístico-profissional e [...] o desenvolvimento do nível artístico coletivo»
- «a criação e divulgação da boa música popular» por oposição a «obras prejudiciais à educação artístico-social do povo»⁵³.

Existe um esboço redigido por Koellreutter e enviado por carta a Santoro onde são apresentados catorze tópicos. Cada tópico corresponde a um dos parágrafos do manifesto de 1946 que veiculam propostas concretas. No ponto 6 há uma insistência no conceito de «cromatismo diatônico»:

⁵³As citações aqui apresentadas baseiam-se nas transcrições de Silva (2001: 129-130), Mariz (2000: 298-299) e Kater (*s.d.*[b]: 92).

- «[...] a estas formas novas pertencem [*sic*] o ‘cromatismo diatônico’, a característica mais forte – sob o ponto de vista técnico – das realizações musicais de nossa época.
- «O ‘cromatismo diatônico’ representa o ‘novo’ na produção musical hodierna, independente de tendências ou correntes estéticas.
- «O ‘cromatismo diatônico’ caracteriza as obras de um Hindemith, Strawinsky, Béla Bartok assim como de um Schoenberg, Prokofieff, Shostakovich, Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri. Esse princípio harmônico é a lógica consequência da evolução da expressão musical. E não há obra musical contemporânea de valor estético e artístico cuja estrutura não fosse baseada no ‘cromatismo diatônico’» (*In* Mendes 1999: 9).

Com base na «ausência de qualquer referência a este termo [«cromatismo diatônico»] na literatura especializada», Mendes levanta a hipótese de ter sido «cunhado pelo próprio Koellreutter durante este período, e em seguida abandonado», com a intenção de «unificar em um único termo as mais diversas formas de linguagem musical surgidas neste século, fossem elas neo-tonais (Shostakovich e Hindemith), atonais (Schoenberg) e até folclórico-nacionalista [*sic*] (Villa-Lobos e Bartok)» (1999: 10).

O *Música Viva* «combatia o nacionalismo enraizado no folclore que motivou a produção musical brasileira por quase meio século», proclamando «que o folclore deveria ser estudado em sua origem técnica e desenvolvido pelo estudo, e não como vinha sendo feito, aproveitado pela temática» (Marcondes 1977: I, 510). Porém, na altura da chegada de Koellreutter ao Brasil «a música contemporânea [brasileira] de então era justamente a música nacionalista. [...] O único grupo no qual [ele] poderia encontrar apoio ou ressonância para idéias de renovação era o dos próprios nacionalistas que representavam então o modernismo brasileiro» (Egg 2005: 61). À medida que foi reunindo «em torno de si um grupo de jovens alunos» (Egg 2005: 63), Koellreutter passou a dispor de uma nova base de apoio. O novo perfil do grupo propiciou a agudização do conflito latente entre Koellreutter e os nacionalistas, dando-se a ruptura em 1944 com a saída de Koellreutter do Conservatório Brasileiro de Música após entrar em desacordo com o director da instituição, Lorenzo Fernandez (*ibid.*).

Note-se porém que a atitude dos jovens alunos de Koellreutter – expressa em textos de Cláudio Santoro e de Guerra-Peixe publicados no boletim do grupo – «não era um conflito contra o nacionalismo musical, mas um conflito dentro do nacionalismo musical. [...] Assim, o grupo Música Viva não se tornou a vanguarda anti-nacionalista, como costuma ser visto,

mas defendeu um novo nacionalismo – um nacionalismo de vanguarda» (Egg, 2005: 69). No final da década de 1940, divergências internas e factores externos (o Manifesto de Praga em 1948 e a Carta Aberta de Camargo Guarnieri em 1950), «enfraqueceram o movimento, que acabou dissolvendo-se em 1950» (Marcondes 1977: I, 510).

3.4. O II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais

Entre 20 e 29 de Maio de 1948 o Sindicato dos Compositores Checos organizou em Praga o *Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais*, reunindo, para além destes, musicólogos «predominantemente dos estados do bloco de leste, bem como dos países com partidos comunistas fortes e activos» (Carroll 2003: 37). Este congresso foi presidido por Hanns Eisler (Paraskevaídis 1999: 47), sendo Cláudio Santoro⁵⁴ um dos seus participantes (Silva 2001: 136-137).

Deste congresso saíram dois textos, geralmente conhecidos como *Manifesto de Praga*: um *Apelo* e uma *Resolução*. Ambos foram publicados no nº 16 do boletim *Música Viva* (Agosto de 1948) tendo o primeiro já sido publicado no nº 2 da revista *Fundamentos*⁵⁵ (Julho de 1948) (Silva 2001: 132, 134-136). Em Agosto de 1948 e Abril de 1949, Santoro publicou na revista *Fundamentos* dois artigos em que comentava as discussões ocorridas no congresso (Silva 2001: 137).

O Segundo Congresso de Praga vinha ao encontro da necessidade de resolver uma alegada crise na música e vida musical de então, vista em larga medida como um fenómeno ocidental que, na perspectiva soviética, era sintomática da falência ideológica e social do ocidente (Carroll 2003: 37). Este ponto de vista resultou do desenvolvimento de uma estética conhecida como *Realismo Socialista* cuja característica mais evidente era a ideia de que a principal responsabilidade do artista seria para com os que, juntamente com ele, participavam

⁵⁴Segundo Mariz (1994: 24), Santoro foi «um dos delegados do Brasil».

⁵⁵A *Fundamentos – Revista de Cultura Moderna* foi lançada em Julho de 1948 pelos «comunistas paulistas» (Buonicore 2004), dando «grande atenção às questões intelectuais, culturais, artísticas e científicas – sem esquecer as propriamente políticas» (Silva 2001: 138).

«no esforço de construir uma cultura democrática genuína» (Norris 2007). Na prática, em termos musicais, o *Realismo Socialista* «resultou no favorecimento de formas como a sinfonia programática, a cantata dramática e outros géneros similares (ópera, bailado, banda sonora de filmes épicos)» (*ibid.*). Em 1934, o *Realismo Socialista* foi definido em congresso, na Rússia Soviética, «como o método aprovado para os artistas soviéticos em geral» (Silva 2001: 132).

Em 21/01/1936, após a estreia da ópera *Lady Macbeth de Minsk*, de Schostakovich, foi publicada no *Pravda*⁵⁶ a seguinte crítica:

«A partir dos primeiros compassos, o ouvinte se vê ensurdecido por um dilúvio de sonoridades desordenadas e artificialmente falsas. Farrapos de melodias e de frases musicais se afogam, remontam à superfície e desaparecem novamente num concerto de rangidos, rugidos e alaridos [...] Chostakovitch quer *compor música moderna* não importa a que preço e, acima de tudo, teme compor qualquer coisa que possa recordar os princípios da ópera tradicional e da música sinfônica tal como sempre a ouvimos, e ser claro e explícito [...]» (*in* Silva 2001: 131).

Uma versão mais dogmática do *Realismo Socialista* foi imposta a partir de Setembro de 1946, na literatura, e de 1948, na música, por Andrei Alexandrovich Zhdanov, porta-voz do Comité Central do Partido Comunista da União Soviética (Werth 1949: 17-18). Em Janeiro de 1948 Zhdanov presidiu uma conferência de compositores e músicos na sede deste órgão (Werth 1949: 27), onde acusou compositores como Schostakovich, Prokofiev, Miaskovsky e Khachaturian de serem as principais figuras da escola formalista, e de estarem a querer dominar a música soviética neste sentido (Werth 1949: 80). A 10 de Fevereiro foi publicado nos jornais um decreto do Comité Central sobre a música, onde se encontram críticas como a seguinte:

«Apesar desses avisos [a crítica à ópera de Schostakovich em 1936], [...] a música soviética ainda não se conseguiu restabelecer. [...] A situação é particularmente má no caso da música sinfônica e operática. O Comité Central tem aqui em mente aqueles compositores que persistentemente aderem à escola formalista e anti-povo – uma escola que encontrou a sua mais completa expressão nas obras de

⁵⁶«Principal jornal da União Soviética e um órgão oficial do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética entre 1918 e 1991» (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pravda>. Acedido em 22/07/2009).

compositores como os camaradas Schostakovich, Prokofiev, Khachaturian, Shebalin, Popov, Miaskovsky e outros. As suas obras são marcadas por perversões formalistas, tendências que são estranhas ao povo soviético e aos seus gostos artísticos.

«Típica desta música é a rejeição dos princípios básicos da música clássica, e a pregação do atonalismo, dissonância e desarmonia, que se alega serem sinais de ‘progresso’ e ‘inovação’; a rejeição de uma coisa tão importante como a melodia; e uma busca de discordâncias e acumulações de sons caóticas e neuropáticas. Esta música lembra a actual música modernista burguesa da Europa e da América – uma música que reflete o *marasmo* da cultura burguesa.

«[...] Ignorando as melhores tradições da música clássica russa e ocidental, que tratam como ‘ultrapassada’, ‘antiquada’ e ‘conservadora’ e olhando de forma arrogante para os compositores que conscientemente tentam adoptar e desenvolver os métodos da música clássica como advogados do ‘tradicionalismo primitivo’ e representantes do ‘epigonismo’ [...], muitos compositores soviéticos ignoram também as necessidades e gostos artísticos dos povos soviéticos, e vivem felizes num círculo estreito de especialistas e gourmets. Ignorando o grande papel social da música, dão-se por felizes em satisfazerem os gostos degenerados de uma mão cheia de individualistas esteticizantes.

«[...] O divórcio entre alguns compositores soviéticos e o povo é tão sério que estes compositores cedem à ‘teoria’ podre de que o povo não está suficientemente ‘crescido’ para apreciar a música que eles fazem. Eles acham que não vale a pena preocuparem-se se o povo não ouvir as suas obras orquestrais complicadas, porque dentro de algumas centenas de anos eles irão ouvi-la. Esta é uma teoria completamente individualista e anti-povo, e encorajou alguns dos nossos compositores para se fecharem na sua própria concha» (in Werth 1949: 29-30).

Ao contrário deste decreto, o Manifesto do *Segundo Congresso de Praga* é menos dogmático. No *Apelo*⁵⁷ afirma-se que «o Congresso não pretende oferecer diretrizes técnicas ou estéticas para a produção musical. Ele é de opinião que cada país deve encontrar seus próprios caminhos e métodos». Nas considerações iniciais do *Apelo*, a «crise profunda» na «música e na vida musical contemporânea» é marcada «pela forte oposição entre a música dita erudita e a música dita popular».

As tendências criticadas na música erudita relacionam-se com um conteúdo individualista e subjectivo, uma forma complexa e artificial, a falta de equilíbrio entre ritmo, melodia e forma, bem como a ausência de um contorno definido nas melodias e a imitação das antigas formas de contraponto, que se argumenta não esconderem «a pobreza do conteúdo ideológico».

⁵⁷As citações seguintes baseiam-se na tradução publicada na revista *Fundamentos*, tal como transcrita em Silva (2001: 134-136).

A música popular, «em certos países [...] objeto duma verdadeira indústria monopolizada, uma mercadoria», tenderia para a banalidade, estagnação e estandardização, recorrendo apenas às formas melódicas mais vulgares e corrompidas, e desprezando todos os elementos que não a melodia.

A estas duas tendências é atribuído «o mesmo falso carácter cosmopolita; elas abandonam os traços específicos da vida musical da nações».

Para ultrapassar a crise, propõe-se aos compositores que:

1. tentem «escapar às tendências de extremo subjetivismo» e exprimir «os sentimentos e as altas concepções progressistas das massas populares»;
2. prenderem-se «mais estreitamente à cultura nacional de seu país [...]; pois o verdadeiro internacionalismo da música decorre do desenvolvimento dos diversos caracteres nacionais»;
3. dirigirem a sua atenção «para as formas musicais que lhes permitam atingir estes objetivos – sobretudo para a música vocal: óperas, oratórios, cantatas, coros, canções etc.»;
4. juntamente com os críticos e musicólogos, «trabalharem pratica e ativamente para liquidar o analfabetismo musical e para educar musicalmente as massas».

Este último ponto revela uma certa independência relativamente à postura de Zhdanov. Como observa Werth, «outra questão à qual Zhdanov não deu atenção é a da cultura musical. O seu critério de obra (um critério muito injusto) é: ‘o Povo gosta disto’, ou ‘o Povo não gosta disto’. A ideia de elevar os gostos musicais do povo é ignorada» (1949: 31).

No seu regresso ao Brasil após o *Congresso*, para além dos artigos já referidos (ver 3.4), Santoro proferiu também conferências. Uma destas, intitulada *O Congresso de Praga e sua Repercussão no Mundo Musical*, em 1949, foi alvo de anotações por parte da compositora Esther Scliar:

«Fez ainda o conferencista uma explicação do que chamou os 3 pontos fundamentais apontados no ‘Apelo e Resoluções’ lançados em Praga. As conclusões a que chegou são as seguintes:

- 1) Criação de uma arte que não sendo super intelectualizada, também não deve ser popularesca. Um gênero intermediário, com o fito de trazer às massas a compreensão da arte em geral, e preparando, outro sim, as bases de uma nova expressão musical, acabando com a diferença aos poucos entre arte popular e a chamada arte erudita.

- 2) Estudo aprofundado do folclore para dele tirarmos a técnica necessária à unidade da criação musical.
- 3) Conteúdo positivo, baseado nos sentimentos elevados do homem (novo humanismo).

Terminando lembrou que os artistas devem ser conseqüentes com suas idéias em arte. O artista não deve falar ao povo da sua torre de marfim, é preciso que ele participe de suas lutas para que sua obra reflita verdadeiramente um conteúdo democrático e progressista na defesa dos justos ideais do desenvolvimento social, em prol da humanidade, da paz, da verdadeira nacionalidade» (*in* Holanda e Gerling 2006: 70).

Algumas propostas do *Congresso* terão vindo ao encontro de questões que já anteriormente preocupavam Santoro. Num dos seus artigos pós-congresso ele escreve:

«O conteúdo mórbido e pessimista da maioria das obras atonais é negativo, porque leva o ouvinte a estados de contemplação e abatimento moral, tirando-lhe as forças e otimismo para lutar. Este problema que me preocupa depois de 1945 foi objeto de longas discussões com Koellreutter [...]. Hoje o esclarecimento está feito» (*in* Silva 2001: 137).

4. IDEAIS ESTÉTICOS

4.1. Guarnieri

Escrevendo em 1946, Nicolas Slonimsky afirmava:

«Camargo Guarnieri produziu uma perfeita estilização do *Samba* urbano na sua terceira *Dansa Brasileira*. Ele e outros compositores brasileiros elevaram o *Samba* a uma forma erudita, tão característica como qualquer uma das formas de dança usadas na música clássica»⁵⁸ (1946: 113-114).

Esta eruditização do popular em Guarnieri era constatada e comentada por Andrade, em artigo publicado em 28/05/1935 na *Revista Brasileira de Música*:

«Brasileiro, a obra dele se apresenta fundamentalmente racial. Mas o seu nacionalismo já não é propriamente mais aquele primeiro e necessário nacionalismo de pesquisa, que é característico da obra de Villa Lobos, e principalmente dos compositores menores da geração anterior deste. É já um nacionalismo de continuação, quero dizer: que não se alimenta mais diretamente do populário, e apenas se apóia nele. Camargo Guarnieri não é jamais popularesco, a não ser em exeções raras, que se explicam por si mesmas, que nem o sai Aruê. A sua obra é, por esse caráter, uma obra exclusivamente de arte erudita, não apenas funcionalmente, mas fundamentalmente erudita. E o Brasil se reconhece nela, não mais com a objetividade violenta dum corpo, mas como precisão instintiva da alma» (*in* Felipe 1998: 39).

Neste texto, Andrade designava o nacionalismo de Guarnieri como «de continuação» realçando que se apoia no «populário» sem o usar de forma directa. Quatro décadas depois, era o próprio Guarnieri, numa entrevista à revista *Veja*, (09/02/1977) que afirmava:

⁵⁸ «Camargo Guarnieri has given a perfect stylization of the urban *Samba* in his third *Dansa Brasileira*. He and other Brazilian composers have elevated the *Samba* to an art form, as distinctive as any of the European dance forms used in classical music.»

«[...] sou a favor da mensagem que contenha uma cor local, mas nacionalismo não significa para mim a transcrição pura e simples do folclore recolhido, como fazia Heitor Villa-Lobos [...].

«Admito que o compositor tenha contato constante com o folclore, não apenas para recolhê-lo mas para sintetizar determinadas características brasileiras, como o ritmo, ou então evoluções modais típicas do nordeste, remanescentes dos modos harmônicos gregos. Na obra de Villa-Lobos, por exemplo, há transcrições literais, como nas ‘Terceiras Bachianas’, de um canto indígena. Prefiro ficar ao lado de Bela Bartok [...], o compositor húngaro que recolhia, mas trabalhava a partir das matrizes do material folclórico. Na minha obra há apenas duas citações literais, que se justificam muito mais como temas que me martelaram a cabeça. Por isso, usei-as» (in Coelho 1977: 60-61).

A formação técnica musical de Guarnieri (ver 2.1) poderá ser responsável por uma determinada consciência de organização nas suas obras. Andrade, num dos últimos artigos que escreveu, datado de 15/01/1945, ao fazer uma comparação entre Villa-Lobos e Guarnieri, considerava o segundo «formalista»:

«[...] do que ele [Villa-Lobos] não pode ser acusado é de ‘formalista’, que será o maneirismo mais perigoso e visível de Camargo Guarnieri. Este sim, é um formalista; é o que tem entre nós a maior capacidade, mais cultivadamente fecundada para o desenvolvimento temático, mas que também é o que mais se expõe aos perigos de maneirismo, e de esvaziamento de conteúdo, a que nem Beethoven escapou» (in Silva 2001: 167).

João Caldeira Filho, ao caracterizar a linguagem musical de Guarnieri refere:

«[...] apóia-se no tonalismo harmônico mas a sua obra mostra progressivo afastamento dele [...]. Guarda, todavia, uma das consequências do tonalismo: o esquema formal. A forma é para ele elemento fundamental, por ser condição de inteligibilidade. Assim, sua harmonia é livre, sem desprezar os contrastes consonância-dissonância; a rítmica assume todas as figurações exigidas pelo momento e, por isso, liberta-se também da simetria tradicional. [...] mas, fundamentalmente, repetimos suas próprias palavras: ‘música é emoção’» (2001: 18).

Observando os títulos das obras escritas por Guarnieri até à época das *Treze Canções*, verificamos por um lado a existência de diversas sonatinas e sonatas, bem como um trio e um quarteto de cordas – sugerindo ênfase no elemento formal – a par com nomes sugestivos,

evocativos, emocionais: *Canção Sertaneja* (1928), *Choro Torturado* (1930), *Cantiga lá de Longe* (1930), *Curuçá* (1930), *Dança Selvagem* (1931), *Cantiga de Ninar* (1931), *Cavalinho da Perna Quebrada* (1932), *Piratininga* (1932), *Em Memória dos que Morreram por São Paulo* (1932), *Toada Triste* (1936), *Flor do Tremembé* (1937). À primeira vista, poder-se-á presumir daqui uma predisposição quer no sentido da música pura, quer da programática, no Guarnieri dos anos que antecederam as *Treze Canções*. No entanto, João Caldeira Filho observa:

«No grande panorama do nacionalismo estabelecido por Villa-Lobos, Camargo Guarnieri vem realizando um nacionalismo mais particular pela fixação de certos elementos (as ‘terceiras’ caipiras, caráter ameríndio da temática do populário regional) e preferência pelas formas equilibradas, concisas, nas quais o trabalho composicional é estritamente musical, indiferente às seduições mais ou menos descritivas conducentes ao tipo poema sinfônico ou à ‘lenda’ das imensidades fluviais, do tropicalismo sensual, de salientes episódios históricos» (*in* Verhaalen 2001: 78).

4.2. Santoro

O perfil biográfico de Santoro (ver 2.2) sugere um compositor aberto à diversidade. Segundo Souza,

«Santoro divide sua evolução como compositor em quatro fases distintas: 1) um período com obras atonais seguido da escrita dodecafônica (1939-1947); 2) um período de transição (1947-1950); 3) período nacionalista (1951-1960) e 4) um último período depois de 1960 quando retorna ao serialismo» (2003: 61).

Esta autora ressalva que «Santoro afirma não gostar do termo *nacionalista*» (*ibid.*), remetendo o leitor para uma entrevista em que o compositor, a certa altura, diz: «[...] naquela época da minha fase chamada Nacionalismo – acho horrível esse nome mas, como não tem outro a gente vai dizendo [...]» (Souza 2003: 86). Ao abordar as fases de Santoro, tece ainda a seguinte consideração sobre o seu percurso:

«Santoro foi um músico sob o ponto de vista estético e estilístico muito eclético, provavelmente o compositor cuja carreira musical foi a mais diversificada dentre todos os compositores contemporâneos brasileiros» (Souza 2003: 61).

Nascimento observa que «a tônica de vida de Cláudio Santoro foi sempre a pesquisa e a procura de novas idéias» (1998: 69). Para Santoro,

«O compositor contemporâneo é um compositor eclético por excelência. Raramente os compositores da nossa época escreveram só numa determinada linha, experimentaram muito. No meu caso, eu também não podia fugir a essa tendência do nosso século. [...] A minha evolução ao desejo de criação, a busca de fazer algo diferente mas sem perder algo que ligue a obra ao ouvinte. Isto sempre me preocupou, tanto que mesmo as obras eletrônicas, pelo menos é o que me dizem, têm sempre algo de humano e faz com que as pessoas se liguem à obra. [...] a minha evolução foi completamente diferente de todo mundo. Ao invés de partir de baixo para cima ou de cima para baixo, eu parti de cima para o meio, subi de novo e fiquei no meio onde estou hoje fazendo uma música que é fruto da minha experiência vivida nestes quase 50 anos de compositor» (Depoimento de Cláudio Santoro, intitulado «Contando minha vida», in Nascimento 1998: 28-29).

A ligação entre a obra e o ouvinte era uma das preocupações que terão levado Santoro a uma reorientação estética aproximadamente desde a época do Congresso de Praga, que o compositor se preocupou em divulgar (ver 3.4). Recorde-se que um dos pontos do «apelo e resoluções» fôra por ele veiculado, na já referida conferência de 1949 (ver 3.4), como:

«Criação de uma arte que não sendo super intelectualizada, também não deve ser popularesca. Um gênero intermediário, com o fito de trazer às massas a compreensão da arte em geral, e preparando, outro sim, as bases de uma nova expressão musical, acabando com a diferença aos poucos entre arte popular e a chamada arte erudita»⁵⁹.

Em 1954, numa entrevista, Santoro declarou:

«Acho que o ensino musical brasileiro deve ser feito mais em bases nacionais, principalmente no que se refere ao ensino de composição. Desde o início o aluno deveria travar conhecimento com nossa música popular e folclórica» (in Silva 2001: 138).

⁵⁹Notas de Esther Scliar, já citadas em 3.4.

Santoro refere a importância de a obra ser compreendida pelo público numa entrevista datada de 1976⁶⁰:

«[...] o compositor na minha opinião, só consegue atingir a compreensão, quando consegue transmitir um complexo musical expressivo de que a grande massa sente e gostaria de ouvir mas que não é capaz de fazer. Então ele atinge e está no seu tempo. É uma coisa importante. A pessoa não precisa cantarolar a peça, mas ela precisa sentir, sentir uma emoção, um impacto, mesmo que ele não saiba porque ele está recebendo este impacto. Mas ele está vibrando, recebendo um impacto emocional» (*in* Souza 2003: 92).

Na mesma entrevista, critica o que considera

«[...] um dos grandes erros e problemas da música atonal: não conseguir ultrapassar uma das coisas muito importantes que a música tonal fez, que é a dinâmica das chamadas dissonância e consonância. Essa dinâmica, do ponto de vista dialético, esse contraste que dava o movimento na música, que estabelece justamente esse parâmetro da dissonância e consonância, a cadência, enfim. E este elemento que é importantíssimo na música tonal, não conseguiu ser substituído na música atonal. Daí um dos grandes problemas dessa música – ser monótono – porque um dos elementos que não dá essa monotonia, que quebra essa monotonia, que dá um sentido dinâmico, de desenvolvimento é o contraste estabelecido pela dissonância-consonância» (*in* Souza 2003: 83).

A monotonia aqui criticada é assim atribuída à falta de contrastes, cuja importância como base para a construção formal é enfatizada noutra passagem:

«Eu acho que o importante, o que dá forma à uma obra, o que estrutura uma obra é o contraste. É muito importante, seja lá que tipo de contraste se faça» (*in* Souza 2003 : 87).

Sobre o método de estruturação de uma obra, ele considera não ser tão importante como o resultado final, referindo que no seu caso existe uma planificação que antecede a escrita, mas que esta é realizada interiormente:

⁶⁰Entrevista feita a Santoro pelo compositor Raul do Valle, em Heidelberg, transcrita por Souza (2003: 74-97) a partir de uma gravação, publicada também (em versão parcial) num artigo posterior da mesma autora (Lívero 2005).

«Em geral, eu faço planos interiormente. Eu penso sobre a obra. Então o meu plano é interior e não exterior. Esquematização - eu raramente fiz isso na minha vida. Eu penso sobre a obra, depois vou escrevendo. A obra é elaborada interiormente e não exteriormente. Raramente eu elaboro uma obra exteriormente, aliás não é nenhuma novidade, porque na história da música você vê compositores, como por exemplo Mozart que foi um compositor que nunca fez planos, ele compunha de cabo a rabo porque ele elaborava interiormente. Já Beethoven levava meses e meses elaborando, tomando notas de temas, planejando e escrevendo planos. Diferentes, mas isso não altera em nada, a maneira como se faz não é importante, é o resultado que é importante, mais que tudo» (in Souza 2003: 86-87).

Mesmo quando fala da emoção – que considera, no seu caso, como ponto de partida – reconhece a necessidade de um processo de construção para organizar os elementos que se propõe «dar»:

«Eu acho que em todo trabalho meu, seja lá o que for, eletrônicas e instrumentais, da harmonia que eu faço hoje, uma das linhas sempre fundamentais comigo é o problema de você dizer alguma coisa sobre o ponto de vista expressivo, musicalmente. Não sair dos parâmetros da música, mesmo que você quiser ser agressivo. O equilíbrio para mim é a emoção, eu sou um cara principalmente emocional. Eu parto da emoção para a construção e não da construção para a emoção. A construção é para ajudar a arquitetar aqueles elementos que eu me proponho a dar» (in Souza 2003: 88-89).

Assim, embora a veja como um meio e não como um fim, Santoro realça a importância da forma musical e do processo de elaboração de materiais que a ela conduz:

«Compor é elaborar, é usar o material e elaborar esse material de todas as maneiras dentro de um critério formal, uma certa unidade» (in Nascimento 1998: 28).

Apesar da aproximação ao povo e do ênfase no conhecimento da música popular e folclórica, Santoro realça:

«[...] hoje, a burguesia americanizada coloca um Tom Jobim – que é dos melhores –, ou um Milton Nascimento, na mesma categoria de um Villa-Lobos. Não sabem distinguir entre um *compositor* e um compositor popular – e a diferença é muito grande. Existe uma grande diferença entre um inventor de melodias e alguém que organiza, desenvolve, e trabalha em cima de alguns elementos, e que, enfim, *compõe*» (in Squeff 1986: 57).

Foi referida em 2.2 a observação de Mariz sobre o contributo do estudo com Koellreutter para uma orientação do estilo de Santoro no sentido da música pura. Em meados da década de 1940 Slonimsky escrevia:

«Santoro adotou a técnica dodecafônica [twelve-tone technique], e escreve exclusivamente em formas absolutas [absolute forms], sem referência ao folclore brasileiro» (Slonimsky 1946: 140).

Analisando por ordem cronológica o catálogo das obras de Santoro (Santoro 2009), observa-se que a partir de 1947 se encontram alguns títulos sugestivos em obras instrumentais, como *A Fábrica* (1947), *Batucada «No morro das duas bicas»* (1948), *Canto de Amor e Paz* e *Na Serra da Mantiqueira* (1950) ou *O Alegre Dia Vai Nascer* (1954)⁶¹. No entanto, cerca de dois terços dos títulos desta época (1947-1960) são genéricos, indiciando uma orientação predominantemente no sentido da música pura em Santoro, que poderá ser associada ao facto de, mesmo sendo a emoção o elemento gerador da sua música, ele continuar a dar importância à construção formal.

A conciliação entre a emotividade como elemento gerador e a racionalidade ao nível da organização formal pode ser explicada pelo facto de o compositor reconhecer autonomia estética à música, mesmo quando existe um texto, como é demonstrado na seguinte passagem de uma entrevista que Santoro concedeu a Enio Squeff, publicada em 1986 na revista *Pau Brasil*:

«[Hanns Eisler] procurou fazer com que existisse música engajada. Mas, na minha opinião, não existe música engajada. Existe, sim, letra engajada. E se você tirar a letra, a música não permanece engajada. A linguagem musical é abstrata, não tem nada de concreto. Não podemos, em música, descrever uma mesa, uma ideologia, uma frase política – mas se você puser uma letra, então funciona. Só que se você puser uma letra exatamente contrária, e se tiver a prosódia correta, ela vai funcionar da mesma maneira. [...] Claro que não dá pra usar uma marcha militar com uma letra falando ‘Eu te amo, minha querida...’ Ficaria ridículo! E por quê? Porque em nossa cabeça aquela marcha está identificada com um batalhão, com soldados marchando. É um condicionamento, se você quiser» (in Squeff 1986: 58).

⁶¹Não se está aqui a considerar as duas versões de *Usina de Aço*, ambas anteriores, tendo em consideração o comentário de Santoro a Mariz referido em 2.2.

Um último aspecto a considerar é a importância concedida por Santoro à liberdade, e ao facto de ele se referir explicitamente a um certo grau de não determinismo da sua escrita:

«Eu sempre fui assim, eu nunca fui um compositor que escreveu um negócio pra ser tocado exatamente como ele achava que devia ser. Eu sempre deixei o intérprete recriar a obra e dar alguma coisa dele. Eu sempre achei isso. E eu vou dizer porque: eu fui as duas coisas, intérprete e compositor» (*in* Souza 2003: 89-90).

5. OS CICLOS *CANÇÕES DE AMOR*

Estabelecido o perfil estético dos dois compositores nas épocas de criação dos respectivos ciclos, é objecto do presente capítulo a análise dos correspondentes textos musicais. Dado o interesse em localizar elementos passíveis de contribuir para o estabelecimento e clarificação de uma estrutura formal para o recital, os procedimentos analíticos adoptados partem do geral para o particular: começa-se por abordar variáveis que permitem caracterizar como um todo cada uma das canções (como âmbitos, níveis de dinâmica usados, andamentos) para de seguida explorar aspectos específicos de algumas delas. No final do capítulo é feita uma comparação entre os dois ciclos.

Diversas passagens específicas das partituras, discutidas neste capítulo e no remanescente do texto, encontram-se transcritas no anexo 2.

Na análise dos âmbitos vocais são tomados em consideração os registos vocais presentes em cada canção. Importa assim definir quais os limites de cada registo. A soprano Nellie Melba escreveu em 1926:

«Existem três registos numa voz feminina. O registo de peito deve terminar no Mi acima do Dó central. Eu própria canto ocasionalmente o Fá no peito, mas isto geralmente não é correcto, e para vozes pesadas é muito perigoso. O registo médio consiste na oitava do Fá acima do Dó central. O registo de cabeça deve começar no Fá sustenido acima do Dó do terceiro espaço» (*in* Khambata 1983: 21).

Estes limites, adequados à voz da autora, são tomados em consideração na discussão que se segue.

A palavra *âmbito* designa o conjunto de todas as notas usadas numa canção, da mais grave (*limite inferior do âmbito*) à mais aguda (*limite superior do âmbito*). A palavra pode ser usada para representar o intervalo entre esses limites (*âmbito largo*, *âmbito estreito*). A expressão *altura média do âmbito* designa a altura sonora que se encontra a meio entre o

limite inferior e o *limite superior*. Pode-se assim falar em *âmbito mais grave* ou *âmbito mais agudo*.

5.1. Guarnieri

As *Treze Canções de Amor* de Camargo Guarnieri não se encontram publicadas⁶². Na presente investigação foi utilizada uma versão digitalizada do manuscrito com a referência «58CA a 70CA» (Guarnieri 1936-37), fornecida pelo Fundo Camargo Guarnieri – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – Universidade de São Paulo.

No cabeçalho de cada canção aparece, do lado esquerdo, o nome do autor da «Poesia» (ou dos «Versos»), bem como, escrita com um traço mais leve, uma indicação de duração⁶³. No lado direito, sob o nome do compositor, aparecem datas⁶⁴ (dia, mês e ano) pelas quais se verifica que as canções estão ordenadas cronologicamente no manuscrito. Estes elementos são apresentados na tabela 5.1, em cuja penúltima coluna se indica também o número de compassos. Todas as canções são escritas de forma contínua, sem sinais de repetição ou *da capo*⁶⁵. A numeração da primeira coluna não está presente no manuscrito. Na discussão que se segue, para referenciar canções individuais, é usado este número antecedido da letra «G» – p.ex., «G4» corresponde a «Você...».

Ao longo dos cerca de vinte meses que separam a primeira da última canção, as datas estão distribuídas com intervalos que, em mais da metade dos casos, vão de um a dois meses

⁶²Situação em Setembro de 2006. Até à data da redacção final deste texto, a autora não teve conhecimento de que a obra tenha sido publicada.

⁶³Na canção nº 4 não consta a indicação de duração.

⁶⁴Em todos os casos, esta data é antecédida da menção «São Paulo» ou «S. Paulo». Na canção nº 6 vem a indicação «6 horas da tarde».

⁶⁵Santos divide as *Treze Canções* «em dois tipos de forma: estrófica (quatro) [n^{os} 3, 4, 8 e 13] e continuada (nove). Apesar de terem estrofes com música similar, as canções estróficas não possuem sinal de repetição e Guarnieri reapresenta o material musical destas com pequenas diferenças no tratamento harmónico/melódico» (2006: 76). Diferenças rítmicas entre estrofes destinar-se-ão a acomodar a prosódia.

aproximadamente, havendo dois intervalos de menos de um mês (G6-G7 e G8-G9), e três de maior duração (G4-G5, G7-G8⁶⁶ e G11-G12), não ultrapassando três meses e quatro dias.

Tabela 5.1 – As *Treze Canções de Amor* de Guarnieri: título, poeta, data, extensão e duração.

Nº	Título	Poesia / Versos	Data	Nº compassos	Duração
1	Canção do Passado	Corrêa Junior	24/04/1936	26	1' 34"
2	Si Você Compreendesse...	Rossine C. Guarnieri	06/06/1936	26	2' 12"
3	Milagre	Olegario Mariano	08/07/1936	50	1' 36"
4	Você...	Francisco de Mattos	09/08/1936	68	-----
5	Acalanto do Amor Feliz	Rossine C. Guarnieri	04/11/1936	30	1' 27"
6	Em Louvor do Silêncio...	Corrêa Junior	16/12/1936	29	1' 46"
7	Ninguém Mais...	Cassiano Ricardo	23/12/1937	41	1' 07"
8	Por que?	«Palavras» / «x x x»	05/03/1937	36	1' 20"
9	Cantiga da Tua Lembrança	Rossine C. Guarnieri	24/03/1937	28	1' 33"
10	Talvez...	Carlos Plastina	13/05/1937	39	1' 30"
11	Segue-me	«Quadra» / «Folk-lore»	09/07/1937	21	1' 24"
12	Canção Tímida	Cleomenes Campos	13/10/1937	20	1' 30"
13	Você Nasceu...	Rossine C. Guarnieri	15/12/1937	31	1' 51"

Os poemas são de autoria variada⁶⁷: quatro são de Rossine Camargo Guarnieri, irmão do compositor, e dois de Corrêa Junior, havendo ainda cinco nomes representados com um poema cada: Olegario Mariano, Francisco de Mattos, Cassiano Ricardo, Carlos Plastina e Cleomenes Campos. O autor do poema de G8, onde no manuscrito consta «x x x», é identificado por Santos (2006: 74) como sendo o próprio Guarnieri, e G11 é referida como «Quadra Folk-lore».

No conjunto das *Treze Canções*, o âmbito da voz é de uma 12^a dim (Dó#₃ a Sol₄) e o do piano de seis oitavas (Si₁ a Si₅). A tabela 5.2 mostra os âmbitos de cada canção. Relativamente ao piano, considerou-se separadamente as passagens em que a voz não está

⁶⁶Em Janeiro de 1937 (entre as datas de G7-G8) Guarnieri esteve em Salvador, Bahia, no *II Congresso Afro-Brasileiro* (ver 2.1).

⁶⁷O estilo dos poemas é comentado por Santos (2006: 74-75), que apresenta dados sobre alguns dos autores.

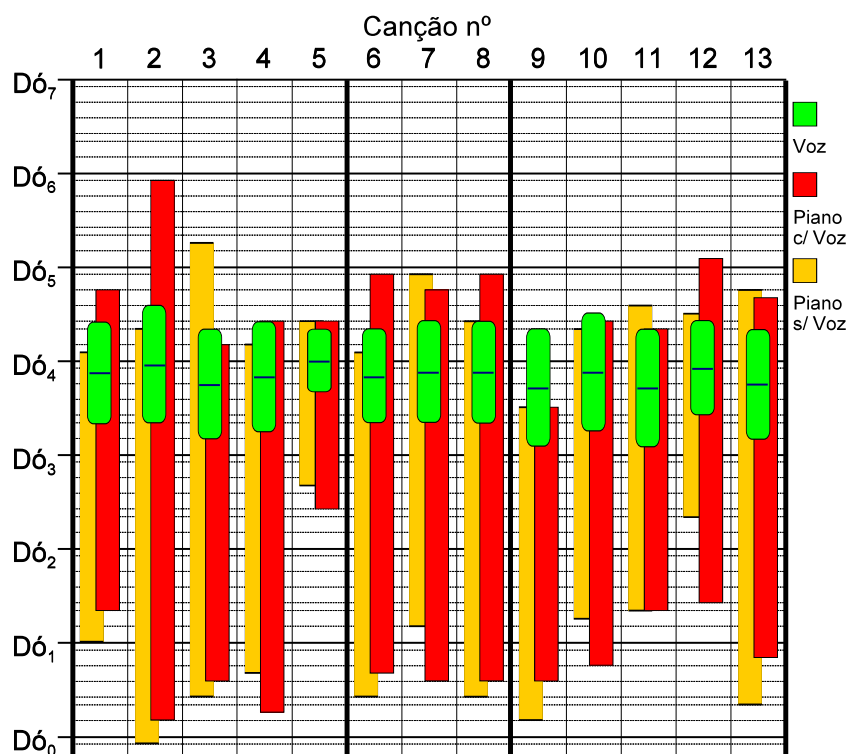
presente (introduções, codas, interlúdios entre frases)⁶⁸, que na discussão que se segue serão designadas como passagens «sem voz», enquanto para as restantes será utilizada a designação «com voz». A mesma informação é apresentada no gráfico 5.1.

Tabela 5.2 – As *Treze Canções de Amor* de Guarnieri: âmbitos.

		Piano s/voz	Piano c/voz	Voz
1	Canção do Passado	Dó ₁ a Ré _b ₄	Mi ₁ a Lá ₄	Mi ₃ a Fá ₄
2	Si Você Compreendesse...	Si ₋₁ a Fá _b ₄	Ré ₀ a Si ₅	Mi ₃ a Sol ₄
3	Milagre	Fá ₀ a Ré _# ₅	Sol ₀ a Ré ₄	Ré ₃ a Mi ₄
4	Você...	Lá _b ₀ a Ré ₄	Mib ₀ a Fá ₄	Mib ₃ a Fá ₄
5	Acalanto do Amor Feliz	Sol _# ₂ a Fá ₄	Fá ₂ a Fá ₄	Sol _# ₃ a Mi ₄
6	Em Louvor do Silêncio...	Mi ₀ a Dó _# ₄	Sol _# ₀ a Si ₄	Mi ₃ a Mi ₄
7	Ninguém Mais...	Ré ₁ a Si ₄	Sol ₀ a Lá ₄	Mi ₃ a Fá ₄
8	Por que?	Fá ₀ a Fá ₄	Sol ₀ a Si ₄	Mi ₃ a Fá ₄
9	Cantiga da Tua Lembrança	Ré ₀ a Fá _# ₃	Lá ₀ a Fá _# ₃	Dó _# ₃ a Mi ₄
10	Talvez...	Ré _# ₁ a Mi ₄	Lá ₀ a Fá ₄	Ré _# ₃ a Fá _# ₄
11	Segue-me	Mi ₁ a Sol ₄	Mi ₁ a Mi ₄	Dó _# ₃ a Mi ₄
12	Canção Tímida	Mi ₂ a Sol _b ₄	Fá ₁ a Ré _b ₅	Fá ₃ a Fá ₄
13	Você Nasceu...	Mi ₀ a Lá ₄	Lá _# ₀ a Sol _# ₄	Ré ₃ a Mi ₄

⁶⁸O critério usado foi considerar o que antecede o ataque da primeira nota e o que sucede ao ataque da última sílaba de cada frase.

Gráfico 5.1 – As *Treze Canções de Amor* de Guarneri: âmbitos da voz e do piano.



A partir da análise dos âmbitos, observa-se que:

- Em G2 e G3, as notas mais agudas do piano nas situações «com» e «sem voz» estão separadas entre si por uma 11ª SAum e por uma 8ª Aum respectivamente⁶⁹;
- A oitava mais aguda do piano nunca é usada, e a oitava anterior é usada apenas em três canções, duas das quais (G2 e G3) se encontram perto do início do ciclo;
- G2 apresenta o âmbito mais largo no piano, tanto no agudo quanto no grave;
- G3 explora também o agudo⁷⁰ no piano, mas quando a voz não está presente;
- Na voz, o Sol₄, é usado apenas em G2, que aborda assim o registo agudo⁷¹ (nas palavras «aflição» e «certamente»);
- G3, cuja nota mais aguda da voz é Mi₄, (não chegando a usar o registo agudo) começa a primeira, segunda e quarta frases em Ré₃, abordando assim o registo vocal grave;

⁶⁹Considerou-se separadamente os âmbitos das duas formas de utilização do piano por se ter em conta a possibilidade de as notas mais graves ou mais agudas de uma canção serem usadas exclusivamente nas passagens «sem voz». Nas *Treze Canções*, com excepção de G3, o âmbito global do piano foi suficiente para os aspectos discutidos.

⁷⁰Entende-se aqui como «agudo» um âmbito cujo limite superior ultrapassa claramente o da voz.

⁷¹Os registos vocais foram considerados para uma voz aguda, de acordo com os limites indicados no início deste capítulo.

- G5 apresenta o âmbito mais estreito, tanto na voz (uma 6ª m, Sol \sharp_3 a Mi $_4$), que explora a parte média e superior do registo médio, como no piano (duas oitavas, Fá $_2$ a Fá $_4$), onde a nota mais grave é a menos grave do ciclo;
- G6, G7 e G8 têm âmbitos muito semelhantes entre si, tanto na voz (que explora a totalidade do registo médio, chegando apenas à passagem no grave e não abordando o agudo) quanto no piano (atingindo o Si $_4$);
- G9 alcança pela primeira vez a nota vocal mais grave do ciclo, Dó \sharp_3 (na frase final), explora a parte média e inferior do registo médio, bem como o registo grave da voz; no piano, é a única canção que não usa de toda a região aguda, não passando acima de Fá \sharp_3 ;
- G2 e G10 são as únicas canções que atingem os três registos da voz;
- Das últimas cinco canções, só em G12 a voz não entra no registo grave.

Analizadas do ponto de vista dos âmbitos usados, bem como dos registos abordados pela voz, as *Treze Canções* podem ser divididas em três grupos⁷², demarcados pelas canções G5 e G9, individualizadas pelo seu âmbito estreito e médio na primeira (que foi considerada fim do primeiro grupo) e pela exploração do registo grave na segunda (que foi considerada início do terceiro grupo). Aponta-se para estes grupos as seguintes características:

- 1º Grupo (G1 a G5) – variações do âmbito vocal entre as canções, suficientes para resultar a presença ou ausência dos registos grave e agudo da voz: os âmbitos vão variando, atingindo-se em G2 a nota mais aguda do ciclo (Sol $_4$), abordando o registo grave em G3 (Re $_3$) e usando um âmbito estreito, limitado à região média-aguda do registo médio em G5; variações dos âmbitos do piano (seis oitavas em G2, duas oitavas em G5) maiores que no restante do ciclo; âmbitos do piano em G2 e em G3 com os limites mais agudos do ciclo;
- 2º Grupo (G6 a G8) – constância dos âmbitos na voz e no piano; uso de todo o registo médio na voz, chegando somente à passagem para o grave;
- 3º Grupo (G9 a G13) – alternância sistemática da altura média dos âmbitos vocais; destaque para o registo grave na voz, que só não é abordado em G12; âmbito no piano limitado no agudo ao Fá \sharp_3 em G9; variações da altura média dos âmbitos no piano, ainda que as suas larguras sejam medianas (entre três oitavas e quatro oitavas e uma quarta perfeita).

Note-se os pontos de contacto entre o primeiro e o terceiro grupos: em ambos se verifica variação – de âmbito e registo – e em ambos se pode observar algum destaque: para o agudo no primeiro grupo, para o grave no terceiro. Comparativamente, o grupo central é

⁷²Apesar de a definição em grupos ser uma consequência da análise dos âmbitos, e não um dado prévio, optou-se por indicá-la através de linhas mais grossas no gráfico 5.1, de forma a clarificar a discussão que se segue.

mais estável, contrastando assim com a «agitação» resultante das características dos grupos inicial e final. Nesta perspectiva, o ciclo de Guarnieri pode ser visto como uma estrutura A – B – A.

A tabela 5.3 resume as indicações de andamento e outras menções verbais⁷³ encontradas nas partituras, bem como os compassos usados ao longo de cada uma.

As marcas metronómicas apresentam nove valores diferentes – 56, 58, 66, 72 (em quatro canções), 76 (em duas canções), 80 (em três canções), 84, 100 e 112 – correspondendo ora à semínima, ora à colcheia. A presença constante dessas indicações mostra o carácter prescritivo da escrita de Guarnieri nas *Treze Canções*. A diversidade de valores sugere a busca de nuances.

Note-se que G7, canção central do 2º grupo, se diferencia de G6 e G8 por um andamento mais rápido, marcado pela indicação «alegre»⁷⁴, configurando mais uma estrutura A – B – A.

As indicações de andamento, bem como outras indicações verbais, estão geralmente escritas em português. Guarnieri usa termos como «tristonho», «muito íntimo», «confidencial», «sorumbático», «bem terno», «dengoso» e «ponteando». As duas últimas merecem especial atenção por terem conotações específicas no contexto cultural brasileiro.

Ximenes define «dengoso» como: «1. Afetado. 2. Faceiro, jovial. 3. Efeminado. 4. Birrenta, manhosa (a criança)» (2001: 268). Em AAVV, um dos sentidos dados à palavra «denguice» é «maneiras afectadas com o fim de agradar; requebro», e o termo é apresentado como sinónimo do substantivo masculino dengue, cuja etimologia é atribuída ao «quimbundo *ndengue*, ‘menino; manha de menino’» (2002: 483).

⁷³Não foram consideradas indicações de dinâmica e de agógica.

⁷⁴Esta indicação é usada apenas nesta canção e na introdução / coda do piano na canção central do 1º grupo (G3).

Tabela 5.3 – As *Treze Canções de Amor* de Guarnieri: andamentos, menções verbais e compassos.

Nº	Título	Andamentos	Menções verbais	Compassos
1	Canção do Passado	Sem pressa (♩ = 72)	bem suave; tristonho; com liberdade	4/8
2	Si Você Compreendesse...	Sorumbático (♩ = 72) Mais devagar (♩ = 58) (♩ = 72) Mais devagar (♩ = 58)	sonoro	4/4; 5/4; 4/4; 3/2; 4/4; 5/4; 4/4; 3/2; 4/4
3	Milagre	Depressa (♩ = 112) Dengoso (♩ = 80) Depressa (♩ = 112)	alegre; cantando o baixo; sêco	4/8
4	Você...	Dengoso (♩ = 80)	suave; quasi falado	4/8; 2/8; 4/8; 2/8; 4/8; 3/4; 4/8; 2/8; 4/8; 2/8; 4/8; 3/4; 4/8; 2/8; 4/8
5	Acalanto do Amor Feliz	Vagaroso (♩ = 76)	dolce e íntimo	4/8
6	Em Louvor do Silêncio...	Bem terno (♩ = 80)	muito expressivo; cantando	4/8
7	Ninguém Mais...	Alegre (♩ = 72)	calmo; cantando; tristonho	2/4; 3/4; 2/4; 3/4; 2/4
8	Por que?	Com simplicidade (♩ = 56)	quasi falado; com graça	2/4
9	Cantiga da Tua Lembrança	Calmo (♩ = 84)	dolce; sêco	4/8
10	Talvez...	Sem pressa (♩ = 76)	ponteando; com expressão	2/4; 3/4; 2/4; 3/4; 2/4
11	Segue-me	Muito íntimo (♩ = 72)	-----	4/8
12	Canção Tímida	Calmo (♩ = 66)	-----	4/4; 6/4; 4/4; 6/4; 4/4; 6/4; 4/4
13	Você Nasceu...	Confidencial (♩ = 100) (♩ = 80)	-----	4/8

Para a palavra «pontear», é apresentada a seguinte definição em Marcondes:

«Nos instrumentos de corda, maneira de tocar em que se colocam os dedos da mão esquerda nos pontos ou trastos, enquanto a mão direita dedilha. Tendo-se originado na música folclórica, o verbo *pontear* foi depois incorporado à música popular e erudita. Também sinônimo de tocar, tanger, dedilhar» (1977: II, 620).

Para «ponteio»:

«No Sul, batida que se faz ao sapatear, tocando no chão só com a ponta do pé. (Folcl.) Prelúdio, composição instrumental livre cujo nome vem de pontear. (Pop., Erud.)» (*ibid.*).

Guarnieri usou o título *Ponteio* em 50 peças para piano, escritas entre 1931 e 1959. Para Béhague, tais títulos sugerem «escrita linear, já que ‘ponteio’ implica o beliscar melodicamente um instrumento de cordas» (1979: 207). Segundo Verhaalen, «o que todos os *Ponteios* têm em comum é o que Francisco Curt Lange denominou ‘o *rubato* interno encontrado com tanta frequência na música brasileira’» (2001: 129). Verhaalen explica que o termo deriva «de ‘pontear’ que, entre os violonistas populares do Brasil, significa verificar a afinação do instrumento, executando um pequeno prelúdio antes de realmente começar a tocar. Guarnieri foi o primeiro a empregar a [*sic*] termo nessa acepção e, depois dele, muitos outros jovens compositores passaram a usá-lo em peças de caráter improvisativo, ou de prelúdio» (2001: 128). Refere ainda a seguinte explicação do compositor:

«Na verdade, são prelúdios que têm caráter clara e definitivamente brasileiro. Achei melhor usar uma palavra diferente de ‘prelúdio’ para expressar este caráter brasileiro» (*in* Verhaalen 2001: 128).

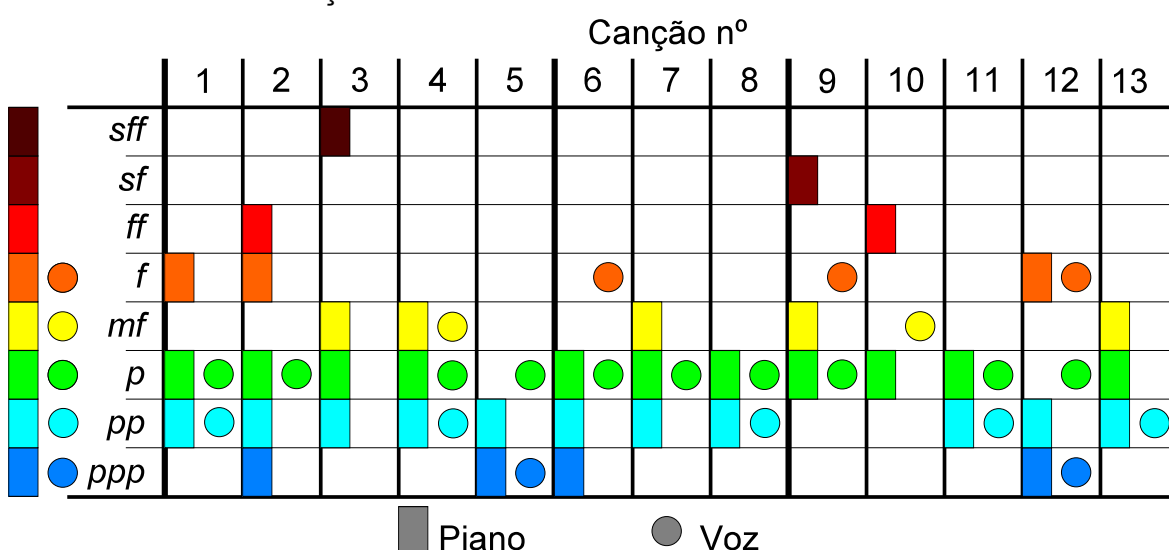
Em cinco canções (G2, G4, G7, G10 e G12), Guarnieri utiliza mudanças de compasso. Da observação directa das respectivas partituras, verifica-se que tais mudanças não têm efeito significativo nas intervenções vocais, pois destas apenas interferem com anacruses ou notas prolongadas de final de frase, concentrando-se nas intervenções do piano «sem voz», onde quebram a regularidade das acentuações, mantendo porém a continuidade ao nível do material rítmico usado.

À luz da divisão em grupos anteriormente formulada, a localização das canções sem mudança de compasso (em que as acentuações são regulares do princípio ao fim) forma um padrão: cada grupo começa e acaba com uma destas canções, e dentro de cada grupo existe uma alternância sistemática entre canções «sem» e «com mudanças de compasso». Se as primeiras forem representadas por A e as segundas por B, teremos uma estrutura A – B – A – B – A para o primeiro e terceiro grupos e A – B – A para o segundo. Em ambos

os casos, estruturas formais simétricas, coerentes com a forma global resultante da própria divisão do ciclo em três grupos.

A gama de dinâmicas no ciclo vai de *ppp* a *f* na voz, e de *ppp* a *ff* (acrescido de *sf* e *sff*) no piano, sendo em ambos os casos usadas indicações gráficas e verbais de crescendo e decrescendo. O gráfico 5.2 mostra os níveis de dinâmica usados em cada uma das *Treze Canções*.

Gráfico 5.2 – As *Treze Canções de Amor* de Guarnieri: níveis de dinâmica.



Na parte do piano, os níveis *p* e/ou *pp* estão presentes em todas as canções: apenas *p* em G9 e G10, apenas *pp* em G5 e G12, *p* e *pp* nas restantes nove. Pode-se assim considerar que estes dois níveis constituem um padrão no piano, relativamente ao qual as indicações de *mf*, *f*, *ff*, *sf* e *sff*, bem como o *ppp*, constituem elementos de destaque. Na voz, a presença do nível *p* é predominante, ocorrendo em 10 canções, enquanto o *pp* é usado em 5, o *f* em 3, o *ppp* e o *mf* em 2. Note-se que o *ff*, bem como o *sf* e o *sff*, são exclusivos do piano.

G2 é a única canção em que se encontra no piano cinco níveis diferentes, do *ppp* ao *ff*. Recorde-se que é aqui também que surgem as notas mais agudas (quer na voz, quer no piano). É também a canção com maior duração. Esta canção torna-se assim única no ciclo, constituindo um potencial clímax⁷⁵.

⁷⁵A palavra «clímax» é definida em AAVV como «ponto culminante» (2002: 370). No presente estudo, o termo é usado para designar um momento que se destaca numa sequência de acontecimentos, pelo seu carácter único, especial, independentemente de quais as variáveis que o particularizam.

Considerando a divisão das canções em três grupos, verifica-se que as indicações de *ff*, *sf* e *fff* são usadas no 1º grupo (G2 e G3) e só o voltam a ser no 3º grupo (G9 e G10). Assim, a dinâmica pode realçar o contraste dos grupos extremos em relação ao grupo central. Note-se ainda que as duas primeiras canções do 3º grupo não passam abaixo do *p* (nem no piano, nem na voz), usando dinâmicas mais elevadas.

Para analisar o uso que Guarnieri faz dos sinais de dinâmica, na tabela 5.4 é quantificado o número de ocorrências desses sinais (considerando por um lado os *cresc./dim.*, por outro os *p/f/*etc.), bem como dos níveis presentes no início das intervenções do piano e da voz, na partitura de cada canção.

Em quatro canções a voz inicia-se sem indicação de nível dinâmico. Em função da dinâmica do piano, pode-se presumir que a sua entrada seja em *p*, que é aliás o nível predominante nas entradas iniciais: 8 casos em 13 no piano, 8 casos em 9 na voz. Note-se ainda que nas três canções do 2º grupo (G6, G7 e G8) o piano começa sempre em *p*, sendo o único caso de três canções seguidas em que tal acontece. Este grupo é o único em que o piano começa sempre no mesmo nível dinâmico, mais um elemento a contribuir para o seu carácter «estável».

Assinala-se ainda o número de sinais/indicações de *cresc./dim.*, mais um indicador do carácter prescritivo da escrita. O facto deste número ser mais elevado que o das indicações de nível dinâmico sugere um controlo minucioso, ao nível da escrita, das inflexões dinâmicas desejadas⁷⁶.

«Se pudéssemos escolher a característica que mais se destaca em toda a música de Guarnieri, diríamos que é o contraponto, trabalhado sempre com grande maestria» (Verhaalen 2001: 408). Esta observação é válida para as partes de piano deste ciclo, que apresentam como elementos de unidade a textura contrapontística e a síncopa, presente em todas as canções, tanto na parte vocal como instrumental. Dentro desta unidade, algumas canções apresentam características distintivas que contribuem para uma possível definição formal do ciclo.

⁷⁶Santos observa que «igualmente à melodia vocal, a parte do piano está repleta de indicações de performance, uma vez que Guarnieri era um pianista consumado» (2006: 83).

Tabela 5.4 – As *Treze Canções de Amor* de Guarnieri: quantidade de sinais de dinâmica por canção e níveis dinâmicos iniciais.

Nº	Piano		Voz		Nível Inicial	
	<i>cresc., dim.</i>	<i>p, f, ...</i>	<i>cresc., dim.</i>	<i>p, f, ...</i>	Piano	Voz
1	5	5	14	4	<i>p</i>	<i>pp</i>
2	21	10	17	2	<i>f</i>	<i>p</i>
3	18	8	25	----	<i>mf</i>	----
4	46	3	34	5	<i>p</i>	<i>p</i>
5	2	3	21	2	<i>pp</i>	<i>p</i>
6	11	3	9	4	<i>p</i>	<i>p</i>
7	13	3	17	2	<i>p</i>	----
8	16	4	17	3	<i>p</i>	<i>p</i>
9	12	5	11	3	<i>mf</i>	<i>p</i>
10	20	3	17	1	<i>p</i>	----
11	18	3	11	3	<i>p</i>	<i>p</i>
12	6	4	8	3	<i>pp</i>	<i>p</i>
13	20	3	18	1	<i>p</i>	----
Total	208	57	212	33		

Já foi referido o carácter único de G2 («Si Você Compreendesse...») ao nível da duração, da diversidade de níveis dinâmicos, do âmbito do piano e da exploração do agudo no piano e na voz. A escrita do piano, nomeadamente ao nível da utilização de figurações arpejadas na introdução, na coda, e mesmo no acompanhamento da parte vocal (compassos 7, 10, 12 e 13), apresenta características igualmente únicas ao longo do ciclo, reforçando o potencial desta canção para constituir um clímax.

Por motivos diferentes, G3 («Milagre») também se destaca: na introdução do piano, que é repetida (com terminação diferente) como coda, o andamento – «Depressa (♩ = 112)», reforçado pela menção «alegre» – é o mais rápido que se encontra em todo o ciclo. Esta celeridade é realçada pelo que Verhaalen chama de «uma figuração nervosa em

semicolcheias» (2001: 255). Note-se o contraste entre a menção «alegre» e o «sorumbático» da canção anterior.

Sendo G3 a canção central do 1º grupo, essa característica confere a este grupo uma forma simétrica (A – B – A). É de notar que nalgumas canções (G3, G6 e G9), a existência de uma introdução instrumental que é repetida quase literalmente como coda dá origem a uma estrutura interna A – B – A. No caso de G3, esta forma interna é realçada pela existência de um andamento mais lento durante a intervenção vocal (71% do andamento inicial).

Encontra-se uma variante desta forma em G2: também aqui a secção intermédia, vocal, está a um andamento mais lento (81%) do que a introdução e coda que a delimitam, mas existe uma extensão à «coda» constituída pela primeira frase da voz, com o mesmo texto, mas alterando as duas últimas notas da melodia. Esta forma de concluir a parte do canto recordando o seu início encontra-se também em G5 («Acalanto do Amor Feliz»), cuja melodia vocal termina com a repetição da sua frase inicial, mas com um texto diferente, e em G11 («Segue-me»), em cujo final se ouve a repetição literal (melodia e texto) da frase inicial da voz.

Note-se que tanto em G3 como em G11, canções centrais do 1º e do 3º grupos, respectivamente, se encontra simetria formal, mas obtida a níveis diferentes: no primeiro caso relacionada com as intervenções a solo do piano e do jogo de andamentos, no segundo caso com a construção da melodia vocal.

Na canção G11, com excepção de cinco notas nos compassos 11, 12, 15 e 16, pode-se considerar que a melodia vocal está construída em escala pentatónica anhemitónica⁷⁷. Em relação ao sistema tonal, a principal diferença desta escala está na ausência de meios-tons, e consequentemente da sensível. Andrade, no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, refere que «de certas melodias de origem africana achadas no Brasil se colhe uma escala hexacordal

⁷⁷Relativamente a este tipo de escala, Day-O'Connell observa que «muitos tomaram como um facto aceite o seu primitivismo histórico. [...] Os românticos [...] na sua demanda por originalidade, empreenderam experiências [...] usando materiais pentatónicos [que] podem ser entendidas ideologicamente de duas maneiras: como parte de uma rejeição da linguagem musical convencional [...] e como uma materialização da fascinação romântica com o 'oriental' (exotismo), com a arte popular (primitivismo, nacionalismo) e com o arcaísmo musical cristão [...]» (2009).

desprovida de sensível cujo efeito é interessantíssimo»(1928: 45). Mais adiante, referindo que «os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades», considera:

«É certo que o emprêgo dos modos e das escalas deficientes, sistemas gaélicos, chineses, ameríndios, africanos, cria necessariamente uma ambiência harmonica especial mesmo quando as peças são monodicas. [...] Porêsm êsse caracter é muito pouco nacionalizador porque a musica artistica não pode se restringir aos processos harmonicos populares, pobres por demais. Tem que ter um desenvolvimento erudito deles» (1928: 49; o sublinhado é nosso) .

A estrutura pentatónica encontrada na melodia vocal de G11 – cujo texto é identificado como «Quadra Folk-lore» – mantém o carácter popular associado a essa escala, enquanto o acompanhamento é tonal (Mi M) enriquecido cromaticamente.

Há duas passagens em G12 («Canção Tímida») onde são postos em evidência grupos de notas à distância de tom, sugerindo a escala hexáfona de Fá: nos compassos 5 a 7 («Resposta que não lhe dei») a melodia vocal é composta de Ré \flat – Dó \flat /Si – Lá – Sol, terminando a frase com estas quatro notas em ordem descendente; no piano, o primeiro acorde do compasso 6 (do grave para o agudo, Fá – Sol – Dó \flat – Mi \flat – Lá) contém as duas notas que faltam à frase vocal para completar a escala hexáfona de Fá e é formado só por notas desta mesma escala; no final (compassos 16 a 18), sobre «[Infeliz]mente pensei e continuo a», a melodia vocal usa apenas as notas Fá – Sol – Lá – Dó \flat /Si – Ré \flat ; do início do compasso 17 ao terceiro tempo do compasso 18 o piano usa como harmonia todas as notas da escala hexáfona de Fá.

O carácter vago da escala hexáfona nega de certa forma a possibilidade de centros tonais⁷⁸. Para Verhaalen, «a canção de número doze tem uma concepção atonal que reflete a insegurança expressa pelo texto» (2001: 254), uma «orientação muito mais atonal que as anteriores, com um acompanhamento de acordes dissonantes que se deslocam ritmicamente no interior de uma estrutura tensa» (2001: 258). O uso da dissonância é uma das formas de evasão do tonalismo usado pela Segunda Escola de Viena, por cuja música Guarnieri se

⁷⁸ Andrews refere que Debussy usou a escala hexáfona em «em oposição ao sistema maior-menor, como um meio de suspender a tonalidade», e que esta escala constituiu «um elemento transicional importante no desenvolvimento de um idioma atonal na Alemanha na década que antecedeu a I Guerra Mundial» (2009).

interessara no seu «período de namoro com o atonalismo»: a esse respeito, recorde-se a declaração do compositor, já referida em 2.1, de que por volta de 1934 começara a escrever obras com «tonalidade indeterminada, não eram maiores nem menores, não eram em Dó nem em Ré...». Santos afirma que esta canção «foi composta com tonalidade livre» (2006: 76) e considera que «a justaposição de acordes tonais livres apoiados por um Fá natural tocado no baixo oferece à música um colorido harmônico vago intimamente ligado ao conteúdo poético: o sentimento de dúvida ou incerteza» (2006: 80).

Esta instabilidade tonal torna a penúltima canção do ciclo apta a constituir um clímax dentro do último grupo. Este clímax é realçado pelo contraste com o carácter da melodia da canção que a antecede. Note-se a simetria das posições no ciclo de G12 e de G2, que como já foi referido pode constituir um clímax dentro do 1º grupo.

Voltando a G11, o seu pentatonismo, conjuntamente com a dinâmica (circunscrita a *p*, excepto quando no final é retomada a primeira frase da voz em *pp*), contribui para que esta canção possa funcionar como um momento mais relaxado no meio da tensão do 3º grupo. Este efeito é reforçado pelos finais das duas canções anteriores, com uma figuração melódica baseada no arpejo de sétima diminuta em G9 («Cantiga da Tua Lembrança», compasso 23) e um salto descendente de sétima diminuta em G10 («Talvez...», compasso 37) para a penúltima nota.

Assim, tal como no grupo inicial, também a canção central do 3º grupo pode dividi-lo de forma simétrica: no 1º grupo pelo andamento rápido e carácter «alegre», no 3º grupo pelo relaxamento e carácter popular. Este paralelo entre os grupos extremos reforça a simetria do ciclo.

Um último pormenor relativo a esta simetria é o facto de a nota com que começa a voz na primeira canção e a nota final da última ser a mesma: Mi₃.

5.2. Santoro

As *Canções de Amor* de Cláudio Santoro, sobre poemas de Vinícius de Moraes, encontram-se publicadas em dois cadernos, cada um com cinco canções, identificados como «1.^a Série» e «2.^a Série» (Santoro e Moraes 1958, 1957)⁷⁹. Estes cadernos, aqui designados por *Edition Savart*⁸⁰, são a principal fonte usada na presente investigação, recorrendo-se às cópias de manuscritos autógrafos reproduzidas em Hue (2002: II, 53-86) quando pertinente. A *Edition Savart* foi «acompanhada e aprovada pelo compositor» (Hue 2002: I, 97).

Uma questão que se levanta é a definição exacta de quais as canções que integram, ou que devem integrar, este ciclo⁸¹. Entre 1984 e 1995, aproximadamente, Jeannette Alimonda⁸² realizou uma catalogação da obra de Santoro (Hue 2002: 62-63). Nesta catalogação, são incluídas como «Canções de Amor», divididas nas duas séries, as canções que integram os dois volumes da *Edition Savart*, mantendo «a organização em que foram publicadas pelo compositor» (Hue 2002: 62). Em Mariz (1994), o ciclo é identificado como «12 Canções de Amor»: da listagem de títulos aí apresentada⁸³, constam duas das 3 *Canções Populares para Canto e Piano*, também sobre textos de Vinícius de Moraes (Moraes e Santoro 1957): «Luar do Meu Bem» e «Cantiga do Ausente».

Numa gravação realizada em 1983 pelo tenor Aldo Baldin e pela pianista Lilian Barretto, intitulada *Prelúdios e Canções de Amor*, são incluídas, para além das duas séries das

⁷⁹As datas constantes nos dois cadernos são datas de copyright, não de edição. Os exemplares em posse da autora apresentam na contracapa um catálogo de obras do compositor até 1975.

⁸⁰Embora os exemplares em posse da autora não incluam menção de editora, a sua distribuição é feita através da página web «Edition Savart» (http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/edition_savart-contato.html).

⁸¹Este assunto é abordado por Hue (2002: 61-69).

⁸²Esposa do pianista Heitor Alimonda. Santoro manteve laços de amizade com o casal (Alimonda 1999), dedicando, entre outras obras, a 7.^a *Sinfonia* a Jeannette e Heitor (Santoro 2009).

⁸³Sobre esta listagem, Hue refere: «o embaixador Mariz, em depoimento telefónico, me disse que seu catálogo teria sido uma revisão da catalogação feita pelo compositor» (2002: I, 66).

Canções de Amor, a totalidade das 3 *Canções Populares*. No texto, assinado por Vasco Mariz, do folheto que acompanha a edição em CD desta gravação, é mencionada a «série das 13 *Canções de Amor*, sobre textos de Vinicius de Moraes » (Baldin e Barretto *s.d.*). Hue refere um depoimento telefônico de Lilian Barretto em que esta lhe terá confirmado «ter sido o tenor Aldo Baldin, com anuência de Santoro, o responsável pela inclusão das *Três canções populares* no conjunto, as quais o compositor pensava não se adequarem às Séries» (Hue 2002: 66).

Em 1999 o tenor José Hue fora convidado pelo pianista Heitor Alimonda para apresentar em concerto as *Canções de Amor*, «junto com as *Três Canções Populares* e a 2ª série de Prelúdios para piano» de Santoro, programa que foi posteriormente registado em CD (Hue 2002: I, 1) com o título *Canções de Amor e Prelúdios* (Hue e Alimonda *s.d.*). Neste CD as *Canções de Amor* são apresentadas interpoladas com os prelúdios, encontrando-se as 3 *Canções Populares* juntas, em faixas centrais, sendo referenciadas às faixas correspondentes no folheto que acompanha o CD.

No CD *Canções de Amor & Canções Populares/sobre poemas de Vinicius de Moraes / Prelúdios & Paulistanas / para piano solo*, da soprano Rosana Lamosa e do pianista Marcelo Bratke, gravado em 5 e 6 de Março de 2002, são apresentadas as canções que constituem os dois ciclos, intercaladas com os 12 prelúdios para piano (Lamosa e Bratke 2005). No folheto incluído há uma referência aos números de faixa que correspondem às 3 *Canções Populares*.

Sob o mesmo título ou clarificando a diferença de títulos, as 10 *Canções de Amor* e as 3 *Canções Populares* foram por vezes associadas. Por outro lado, a sequência em que são apresentadas nas listagens e gravações referidas⁸⁴ não é constante, e não corresponde em qualquer dos casos à ordenação da *Edition Savart*.

Dos folhetos que acompanham as gravações de Baldin e Barretto e de Lamosa e Bratke, não consta explicação para as opções tomadas quanto à ordenação das *Canções de Amor*. Hue refere um depoimento telefônico de Lilian Barretto em que esta lhe terá dito que «a organização do CD foi feita segundo critério de Baldin, porém sem preocupação de criar um sentido narrativo», e que «Santoro não se opôs à nova ordem» (2002: I, 92). No caso de Hue e Alimonda, a sequência «foi concebida a partir de um esboço narrativo particularmente

⁸⁴Foram tomadas em consideração as três gravações integrais referenciadas em Santoro (2009).

ênfâtizado pela música, possibilitando delinear um trajeto de crescimento de tensão, da primeira canção, um prólogo – *A mais Dolorosa das Histórias* – à sexta, clímax harmônico, timbrístico e psicológico do ciclo – *Alma Perdida* –, seguido de seu arrefecimento, da sétima a décima – *Ouve o Silêncio* – um epílogo que, ao encerrar o conjunto das canções, poderia reiniciá-lo» (Hue 2002: I, 94).

A tabela 5.5 apresenta estas sequências. A numeração usada denota a posição em que cada canção é publicada na *Edition Savart* («2.3» significa «3ª canção da 2ª série»). Na discussão que se segue, para referenciar canções individuais, é usado este número antecedido da letra «S» – p.ex., «S2.3» corresponde a «Alma Perdida». Tanto Hue e Alimonda como Lamosa e Bratke interpolam prelúdios para piano também de Santoro, que não estão incluídos nestas listagens. Na gravação de Baldin e Barretto são também incluídos nove dos prelúdios, porém não interpolados.

Nenhuma destas ordenações é cronológica. A *Edition Savart* inclui locais e datas no final da partitura de sete das canções⁸⁵. Nalguns casos a data limita-se ao ano, noutros inclui o mês e em S1.5 também o dia. Tendo em vista o estabelecimento de uma possível ordenação cronológica das canções, a tabela 5.6 coloca estes dados a par com os de outras fontes⁸⁶: o catálogo online da *Edition Savart* (Santoro 2009), a catalogação de Jeannette Alimonda (Hue 2002: I, 63), e dois manuscritos autógrafos reproduzidos em Hue (2002: II, 52-66 e 78-86)⁸⁷. Com base nestes dados, não é possível chegar a uma ordem cronológica precisa: algumas canções apresentam mais do que uma data na mesma fonte indicando provavelmente dois momentos da composição (início e conclusão? versão inicial e revisão?); há casos em que só é possível definir o ano de uma canção, não sendo possível determinar se ela foi anterior ou posterior a outras compostas durante o mesmo período. A tabela 5.7 apresenta uma possível ordem cronológica das canções. Foram considerados os dados mais completos e, onde havia conflito de informação entre as fontes (S2.1, S2.2⁸⁸ e S2.3) foi dada prioridade ao manuscrito autógrafo. Nas canções que apresentam dois momentos de composição, a ordenação baseou-se

⁸⁵Estas menções não são sempre integralmente visíveis.

⁸⁶Foram seleccionadas fontes em que constasse informação sobre local e data.

⁸⁷Sobre a cronologia das *Canções de Amor* ver também Hue (2002: I, 61-68).

⁸⁸Em «Alma Perdida» o catálogo da *Edition Savart* é a única fonte que apresenta duas datas e locais, mas a primeira apresenta um mês diferente da indicação do manuscrito autógrafo, pelo que este foi considerado em relação à primeira data e o catálogo em relação à segunda.

no primeiro. Note-se que mesmo assim persistem incertezas na ordenação. Não foi possível estabelecer se S2.4 foi composta antes ou depois de S1.1. Estas canções baseiam-se nos *Prelúdios* n^{os} 1 e 2 da 2^a série, 1^o caderno, e optou-se por colocá-las pela ordem da data de composição destes, indicada na última coluna. Existem evidências de que pelo menos uma parte dos poemas foi aplicada *a posteriori* à música. Com base em Hue é possível estabelecer 1960 como a data em que foram aplicados poemas a pelo menos três canções (assinaladas na última coluna da tabela) (2002: I, 65). A numeração (3^a coluna) segue a ordem de publicação nas duas séries da *Edition Savart*. S2.5 e S2.3 podem ser anteriores ou posteriores às canções datadas dos mesmos anos. O mesmo se passando com S1.4 no que toca à sua data inicial, mas como esta canção apresenta também uma data final posterior optou-se por a listar em último lugar entre as de 1958.

Tabela 5.5 – As *Canções de Amor* de Santoro: quatro ordenações. Os números indicam a série e a posição da canção na *Edition Savart* («2.3» significa «3^a canção da 2^a série»). As 3 *Canções Populares* aparecem referenciadas com a sigla «CP».

Edition Savart		Baldin e Barretto		Hue e Alimonda		Lamosa e Bratke	
1.1	Ouve o Silêncio	1.5	Amor que Partiu	2.5	A Mais Dolorosa das Histórias	1.2	Acalanto da Rosa
1.2	Acalanto da Rosa	2.4	Em Algum Lugar	1.5	Amor que Partiu	1.5	Amor que Partiu
1.3	Bem Pior que a Morte	2.1	Jardim Noturno	1.2	Acalanto da Rosa	2.1	Jardim Noturno
1.4	Balada da Flor da Terra	1.3	Bem Pior que a Morte	2.1	Jardim Noturno	1.4	Balada da Flor da Terra
1.5	Amor que Partiu	2.5	A Mais Dolorosa das Histórias	2.2	Pregão da Saudade	2.5	A Mais Dolorosa das Histórias
2.1	Jardim Noturno	2.3	Alma Perdida	CP	Luar do Meu Bem	1.1	Ouve o Silêncio
2.2	Pregão da Saudade	1.1	Ouve o Silêncio	CP	Amor em Lágrimas	1.3	Bem Pior que a Morte
2.3	Alma Perdida	1.2	Acalanto da Rosa	CP	Cantiga do Ausente	2.2	Pregão da Saudade
2.4	Em Algum Lugar	1.4	Balada da Flor da Terra	2.3	Alma Perdida	2.3	Alma Perdida
2.5	A Mais Dolorosa das Histórias	CP	Luar do Meu Bem	1.3	Bem Pior que a Morte	2.4	Em Algum Lugar
----	----	2.2	Pregão da Saudade	1.4	Balada da Flor da Terra	CP	Cantiga do Ausente
----	----	CP	Cantiga do Ausente	2.4	Em Algum Lugar	CP	Amor em Lágrimas
----	----	CP	Amor em Lágrimas	1.1	Ouve o Silêncio	CP	Luar do Meu Bem

Tabela 5.6 – As *Canções de Amor* de Santoro: datas e locais das canções de acordo com diversas fontes.

1.1.Ouve o Silêncio	a: «Maio, 1958, Paris» c: «05/1958 Paris» p: «Leningr [...]» / «V - 1958» / «Paris» [os dois últimos algarismos do ano estão rasurados] m1: «Leningrado» / «V-957» / «CSantoro» / «Paris - 958» (p.54)
1.2.Acalanto da Rosa	a: «1958, Rio de Janeiro» c: «12-1958 Rio de Janeiro» p: «Rio» / «1.95 [...]» m1: «Rio 958» / «CSantoro» (p.55)
1.3.Bem Pior que a Morte	a: «Setembro, 1958 Rio de J» c: «09/1958 Rio de Janeiro» p: «Rio» / «IX-958» m1: «Rio IX-958» (p.58)
1.4.Balada da Flor da Terra	a: «1958/60 Rio de J.» c: «1958/60 Rio de Janeiro» p: «Rio» / «1.958» / «Rio» / «1.960» m1: «Rio 1958» / «Claudio Santoro» / «Rio 960» (p.63)
1.5.Amor que Partiu	a: «31.10.57» / «Sófia (Bulgária)» c: «31-10-957 Sofia (Bulgária)» p: «Sofia» / «31-X-957» m1: «Sofia» / 31/X/957» (p. 56) m3: [na capa:] «Sofia-957» (p.81); [no cabeçalho:] «Sofia-31-X-957»; [no final:] «Sofia-X-957» (p.86)
2.1.Jardim Noturno	a: «21.12.57, Sofia -Bulgária» c: «21-12-1957 Sofia, Bulgária» m1: «Sofia» / «2/XII/957» (p.59)
2.2.Pregão da Saudade	a: «Setembro, 1959 Viena» c: «09-1959/05-1960 Viena, Austria / Rio de Janeiro, Brasil» m1: «Viena IV-959» «C.Santoro» (p.61)
2.3.Alma Perdida	a: «1958, Viena;1959 Rio de J.» c: «1958/59 Viena; Rio de Janeiro» p: «Viena [...]» / «1958» [último algarismo rasurado] / «Rio 1.[...]» / «1959» m1: «Claudio Santoro» / «Viena 1959» / «Rio 1960» (p.66)
2.4.Em Algum Lugar	a: «1957, Leningrado; 1958 Paris» c: «1957/58 Leningrado; Paris» m1: «Claudio Santoro» / «Leningrado-1957» / «Paris-1958-» (p.60)
2.5.A Mais Dolorosa das Histórias	a: «1958, Rio de Janeiro» c: «1958, Rio de Janeiro» p: «Rio» / «1958» m1: «Claudio Santoro» / «Rio 1958» (p.56)

Fontes: c – Catálogo da *Edition Savart* (Santoro 2009); p – Partitura (Santoro 1857-1963; Santoro e Moraes 1957, 1958); a – Catalogação de Jeannette Alimonda (Hue 2002: I, 63), m1 – Manuscrito autógrafo das *Canções de Amor* (Hue 2002: II, 52-66), m3 – Manuscrito autógrafo do Arquivo da Casa de Rui Barbosa (Hue 2002: 78-86).

Tabela 5.7 – As *Canções de Amor* de Santoro: tentativa de ordenação cronológica.

Data	Local	Nº	Título	Obs.
05/1957 05/1958	Leninegrado Paris	1.1	Ouve o Silêncio	Prelúdio 1: 10/05/1957
1957 1958	Leninegrado Paris	2.4	Em Algum Lugar	Prelúdio 2: 16/05/1957
31/10/1957	Sófia	1.5	Amor que Partiu	Poema: 1960
02/12/1957	Sófia	2.1	Jardim Noturno	
1958	Rio	2.5	A Mais Dolorosa das Histórias	Poema: 1960
09/1958	Rio	1.3	Bem Pior que a Morte	
12/1958	Rio	1.2	Acalanto da Rosa	Poema: 1960
1958 1960	Rio Rio	1.4	Balada da Flor da Terra	
1959 1960	Viena Rio	2.3	Alma Perdida	
04/1959 22/05/1960	Viena Rio	2.2	Pregão da Saudade	

As *Canções de Amor* foram assim compostas ao longo de um período de três anos. Considerando os lugares e datas, a listagem que se segue apresenta uma possível divisão das canções em cinco grupos. Para os identificar foram convencionadas siglas, que precedem a descrição de cada grupo.

[Len] – S1.1 e S2.4, Leninegrado, 1957, Maio (S1.1, possivelmente S2.4⁸⁹); ambas foram revistas ou concluídas um ano depois em Paris;

[Sof] – S1.5 e S2.1, Sófia, Outubro e Dezembro de 1957;

⁸⁹Tomando em consideração a data de composição do *Prelúdio* que deu origem à canção S2.4. O facto de o Congresso em que Santoro participou em Moscovo ter decorrido até 5 de Abril e de o compositor ter assinado uma obra em Berlim em Junho indicam um intervalo provável para a sua estadia que poderá ir de Abril a Junho de 1957. A existência de quatro obras datadas de entre 10 e 20 de Maio (uma das quais o *Prelúdio n.º 2*) e de duas outras, deste mesmo mês, indiciam uma probabilidade elevada de ser este também o mês de composição de S2.4 (ver anexo 1).

- [Rio] – S2.5, S1.3, S1.2 e S1.4, Rio de Janeiro, 1958, possivelmente entre Junho e Dezembro⁹⁰ (S1.3 datada de Setembro, S1.2 de Dezembro); S1.4 foi revista ou concluída dois anos depois⁹¹;
- [Vie] – S2.3, S2.2, Viena, 1959, Abril (S2.3), possivelmente Março ou Abril (S2.2)⁹²; ambas foram revistas ou concluídas no ano seguinte no Rio.

Apesar das incertezas, é possível constatar a existência de hiatos na sequência de composição das canções: tomando somente as datas iniciais, os intervalos são de cinco meses entre [Len] e [Sof], seis a nove meses entre [Sof] e [Rio], três a quatro meses entre [Rio] e [Vie]. Tais hiatos sugerem a possibilidade de um processo de composição com fases distintas.

A classificação das canções segundo estes grupos será por vezes usada como ferramenta de análise na discussão que se segue, tendo em vista a detecção de eventuais semelhanças ou pontos de contacto entre as canções que pertencem a um mesmo grupo. A identificação de tais semelhanças contribui para a definição de eventuais simetrias na estrutura das canções, dispostas pela ordem da *Edition Savart*, bem como para consciencializar os intérpretes de ligações e contrastes que podem ser explorados como forma de moldar o recital, mantendo o interesse do público através da gestão da continuidade e da variedade musicais.

No conjunto das *Canções de Amor*, o âmbito da voz é de uma 17ª M (Fá₂ a Lá₄) e o do piano de seis oitavas e uma 5ª dim (Ré₀ a Lá_b₆). A tabela 5.8 e o gráfico 5.3 mostram os âmbitos de cada canção, considerando separadamente as passagens «com» e «sem voz», segundo os critérios já referidos a propósito das *Treze Canções de Amor* (ver 5.1).

⁹⁰Santoro encontrava-se em Leipzig no inverno 1957/58 e datou partituras de Moscovo e de Paris em Março e em Maio de 1958, respectivamente. Em 12/06/1958, o *Prelúdio n.º 5* (2ª série, 1º caderno) é datado do Rio de Janeiro, sendo de admitir que o regresso do compositor ao Brasil possa ter ocorrido em Maio ou Junho. Há obras datadas do Rio em Junho, Julho, Agosto, Setembro e Dezembro, mas em 14/12/1958 Santoro datou de Milão o *Prelúdio n.º 6* da 2ª série, 1º caderno (ver anexo 1).

⁹¹Também as duas canções do grupo seguinte foram revistas ou concluídas em 1960.

⁹²Santoro foi Júri de um Concurso em Viena em 1959. Seis obras são datadas de Viena, Março ou Abril deste ano (ver anexo 1).

Tabela 5.8 – As *Canções de Amor* de Santoro: âmbitos.

		Piano s/voz	Piano c/voz	Voz
1.1	Ouve o Silêncio	Ré ₀ a Sol ₅	Si _{b0} a Sol _{b4}	Dó ₃ a Sol ₄
1.2	Acalanto da Rosa	Mi _{b0} a Sol ₅	Dó ₁ a Sol ₅	Dó ₃ a Mi _{b4}
1.3	Bem Pior que a Morte	Ré ₀ a Si ₃	Ré ₀ a Lá ₃	Fá ₂ a Dó ₄
1.4	Balada da Flor da Terra ⁹³	Lá _{b0} a Lá _{b6}	Ré _{b1} a Si _{b3}	Réb ₃ a Fá _{#4}
1.5	Amor que Partiu	Dó _{#1} a Si _{b4}	Dó _{#1} a Mi _{b3}	Dó ₃ a Mi _{b4}
2.1	Jardim Noturno	Ré ₀ a Fá ₅	Ré ₀ a Fá ₃	Dó ₃ a Fá ₄
2.2	Pregão da Saudade	Si ₀ a Ré _{b6}	Si ₀ a Mi ₄	Sol ₂ a Mi ₄
2.3	Alma Perdida ⁹⁴	Mi _{b0} a Mi _{b4}	Mi _{b0} a Lá ₄	Si _{b2} a Lá ₄
2.4	Em Algum Lugar	Ré _{b1} a Si _{b5}	Si _{b0} a Ré _{b4}	Ré _{b3} a Fá ₄
2.5	A Mais Dolorosa das Histórias	Mi _{b0} a Si _{b4}	Mi _{b0} a Mi _{b4}	Ré _{b3} a Mi ₄

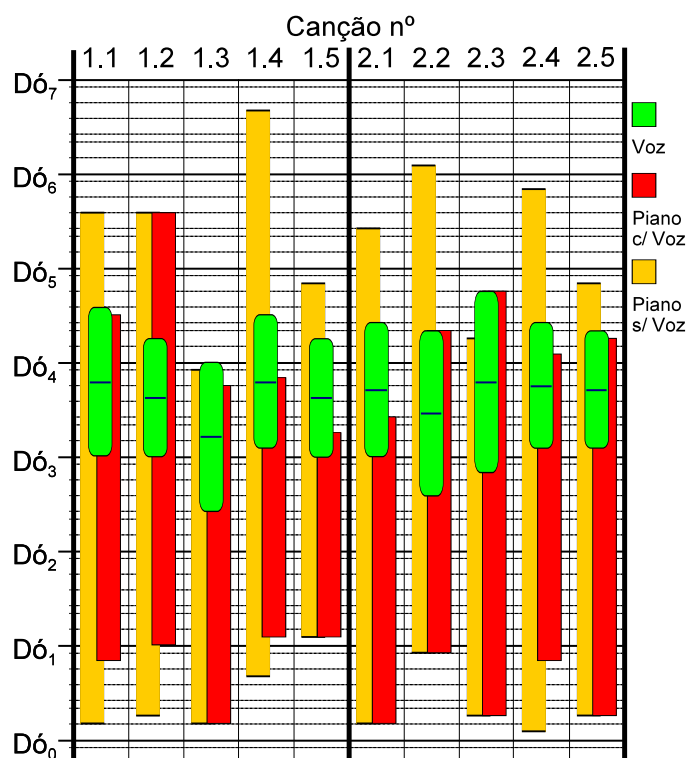
A partir da análise dos âmbitos, observa-se que:

- Em oito canções (1^a, 2^a, 4^a e 5^a de cada série) o âmbito do piano «sem voz» ultrapassa no agudo o âmbito da voz; S1.3 e S2.3 (as canções centrais de cada série) são as únicas em que tal não acontece;
- Em seis canções (1^a, 2^a e 4^a de cada série) são usadas as duas oitavas mais agudas do piano (em passagens «sem voz», excepto no caso de S1.2);
- O limite agudo do piano «com voz» é inferior à nota mais aguda da voz em sete casos; é igual em dois casos (S2.2 e S2.3, as canções do grupo [Vie]); é superior num único caso (S1.2);
- Em S1.5 e S2.1 (as canções do grupo [Sof]) o limite agudo do piano «com voz» (Mi_{b3} e Fá₃, respectivamente) encontra-se uma oitava abaixo do limite agudo da voz; note-se que estas canções estão colocadas no fim da 1^a série e no início da 2^a série, respectivamente;

⁹³A nota mais grave do piano (sem voz) é um Lá_{b0} com indicação de oitava, correspondendo à nota real Lá_{b-1}. Num piano com teclado de 88 teclas, a indicação de 8^{va} não pode ser respeitada, pelo que nas representações gráficas e na tabela foi considerada como nota mais grave Lá_{b0}.

⁹⁴Na parte vocal existem duas alternativas (compassos 9-10), à distância de oitava, para a passagem correspondente às palavras «Ai quisera eu tanto». Foi aqui considerada a versão mais aguda. Com a versão mais grave, o âmbito da voz é Si_{b2} a Mi₄.

Gráfico 5.3 – As *Canções de Amor* de Santoro: âmbitos da voz e do piano.



- A oitava mais grave do piano é usada «com voz» na canção central da 1ª série (S1.3), bem como na 1ª, 3ª e 5ª da 2ª série;
- Todas as canções usam o registo vocal médio e grave, sendo abordado o registo agudo em três: S1.1, S1.4 e S2.3;
- No conjunto do ciclo, os limites mais grave e mais agudo do âmbito da voz são atingidos respectivamente em S1.3 e S2.3 (as canções centrais de cada série); S1.3 é a única canção da sua série onde a voz desce abaixo de Dó₃; S2.3 é a única da sua série onde a voz passa acima de Fá₄;
- Em S2.2 e S2.3 (grupo [Vie]) é atingido o maior âmbito vocal do ciclo (13ª M e 14ª M, respectivamente); quanto à altura média dos âmbitos vocais, S2.2 é a mais grave da 2ª série (e a segunda mais grave do ciclo), enquanto S2.3 é a mais aguda;

Consideradas separadamente as duas séries, verifica-se a existência de elementos de simetria formal no interior de cada uma delas – bem como paralelos entre uma e outra – do ponto de vista dos âmbitos usados, bem como dos registos abordados pela voz.

Em cada série pode-se encontrar um estrutura A – B – A, resultado do contraste entre a respectiva canção central e as periféricas. As canções centrais constituem potenciais clímaxes dentro de cada série, já que se destacam por:

- serem as únicas no ciclo em que o piano («com» ou «sem voz») não ultrapassa no agudo o âmbito da voz;
- possuírem o âmbito vocal mais grave (S1.3) e o mais agudo (S2.3) das respectivas séries e do próprio ciclo; note-se que, para além de S2.3, as únicas canções que abordam o agudo (S1.1 e S1.4) encontram-se na 1ª série, uma antes e outra depois da canção central, cujo âmbito grave é assim realçado pelo contraste; o potencial de S2.3 para constituir um clímax é reforçado pelo facto de ser a canção com maior âmbito vocal;
- ser usada em ambas a oitava mais grave do piano «com voz» (na 1ª série, esta situação apenas ocorre em S1.3, originando uma estrutura A – B – A; na 2ª série é comum a S2.1, S2.3 e S2.5, originando uma estrutura A – B – A – B – A, igualmente simétrica). O âmbito mais alargado no grave do piano «com voz» é explicável por serem estas as canções em que o baixo é regularmente dobrado à oitava – uma característica observada por Hue (2002: I, 128).

O destaque da canção central em ambas as séries, tal como o uso das duas oitavas mais agudas do piano na 1ª, 2ª e 4ª canções de cada série, cria um paralelismo entre elas. Para além disso, ouvindo-se as canções pela ordem da *Edition Savart*, o âmbito vocal grave de S1.3 pode ser realçado pelo contraste com o agudo do piano «com voz» na canção que a antecede. Na 2ª série, o registo vocal agudo de S2.3 pode também ser posto em evidência, neste caso pelo âmbito vocal grave da canção que a antecede. Por outro lado, o limite superior do âmbito do piano «com voz», comum e exclusivo à última canção da 1ª série e à primeira da 2ª série, cria um ponto de contacto – ao mesmo tempo que um efeito «em espelho» – entre as duas séries.

Tendo em conta o objectivo de preparação de um recital para a voz da autora, os âmbitos foram analisados em função dos limites dos registos para uma voz aguda, conforme definidos na introdução.

As *Canções de Amor* são classificadas para voz média ou grave nas catalogações de Jeannette Alimonda e de Vasco Mariz (Hue 2002: I, 63-64), bem como no catálogo da *Edition Savart* (Santoro 2009), tendo a canção S2.3 uma alternativa (uma oitava abaixo) para a passagem em que é atingida a nota mais aguda do ciclo. No entanto, as três gravações integrais já mencionadas são realizadas por vozes agudas. Nestas gravações, as duas canções em que a voz alcança as notas mais graves foram transpostas:

- S1.3 («Bem Pior que a Morte») – à 5ª P superior nas versões de Baldin e de Hue , à 4ª P superior na versão de Lamosa;
- S2.2 («Pregão da Saudade») – à 3ª m superior em todos os casos.

Na tabela 5.9 são apresentadas as indicações de andamento e os compassos usados ao longo de cada canção (o sinal «||» marca locais onde está marcada uma repetição). Na última coluna é indicado o número de compassos de cada canção. Em seis canções existe uma repetição da música (com o mesmo texto). Os compassos que fazem parte destas repetições foram contabilizados duas vezes.

Tabela 5.9 – As *Canções de Amor* de Santoro: andamentos e compassos.

Nº	Título	Andamento	Compassos	Nº compassos
1.1	Ouve o Silêncio	Andante	C; 3/4; C; 3/4; 2/4; 3/4; C; 3/4 C; 3/4; C; 3/4; 2/4; 3/4	55
1.2	Acalanto da Rosa	Allegro (*)	3/4 3/4; 2/4	44
1.3	Bem Pior que a Morte	Lento Quasi Recitativo (*) Andante (Movido) (*) Piu Mosso (Vivo *) A Tempo I	3/4; C; 3/4; 2/4 3/4; C; 3/4; 2/4	80
1.4	Balada da Flor da Terra (****)	Andante Moderato (**)	2/2	37
1.5	Amor que Partiu (****)	Movido (Gingando) (***)	♢ ♢	92
2.1	Jardim Noturno	Lento	2/4; 3/4; 2/4; 3/4; 2/4	40
2.2	Pregão da Saudade	Andante	3/4 3/4	37
2.3	Alma Perdida	Adagio	3/4; C; 3/4; C; 3/4	18
2.4	Em Algum Lugar	Andante	3/4 3/4	43
2.5	A Mais Dolorosa das Histórias	Lento	3/4; 2/4; 3/4; 2/4; C; 3/4; 2/4; 3/4; 2/4; C; 2/4; 3/4; 2/4	50
(*) Consta da <i>Edition Savart</i> mas está ausente no manuscrito autógrafo reproduzido em Hue (2002: II, 53-66) (**) <i>Edition Savart</i> . No manuscrito autógrafo reproduzido em Hue (2002: II, 53-66): «Lento» (***) <i>Edition Savart</i> . No manuscrito autógrafo reproduzido em Hue (2002: II, 53-66): «Andante» (****) Na <i>Edition Savart</i> consta uma indicação metronómica incompleta («Mínima igual a», faltando o número)				

Em cinco canções existe uma alternância do compasso 3/4 com 2/4 e/ou C. S1.1 e S2.5 são as que apresentam um maior número de mudanças de compasso, criando um efeito «em espelho» entre a 1ª e a 2ª séries. As duas últimas canções da 1ª série são em 2/2 ou ♢. Em S1.2 o compasso é 3/4 com excepção da coda, que está em 2/4.

Em S2.2 e S2.4 o compasso é 3/4 do princípio ao fim. Em ambos os casos o andamento é *andante*. Daqui resulta uma simetria que é reforçada pelo facto de a primeira e a última canções da 2ª série terem a indicação *lento*.

Relativamente à 1ª série, a canção central é a única do ciclo que apresenta mudanças de andamento, o que pode contribuir para o seu potencial como clímax. Note-se ainda que esta canção começa e acaba em *lento*, formando uma estrutura A – B – A no seu interior. Por outro lado, se considerarmos exclusivamente os andamentos indicados na *Edition Savart*, a menção *lento* aparece apenas em três canções⁹⁵: na central da 1ª série e, como já foi referido, na primeira e na última da 2ª série. Assim, dividindo os andamentos iniciais entre *Lento* e *Outros*, podem ser consideradas estruturas simétricas complementares nas duas séries:

- 1ª Série: *Outros* (S1.1, S1.2); *Lento* (S1.3); *Outros* (S1.4, S1.5);
- 2ª Série: *Lento* (S2.1); *Outros* (S2.2, S2.3, S2.4); *Lento* (S2.5).

O gráfico 5.4 representa os andamentos na *Edition Savart* e no manuscrito autógrafo reproduzido em Hue (2002: II, 53-77). No primeiro caso pode-se encontrar oito tipos diferentes de indicação verbal de andamento, não sendo possível ordená-los do mais lento para o mais rápido de uma forma objectiva (representou-se pela mesma cor andamentos cuja ordenação não é clara). No manuscrito autógrafo são usadas três indicações absolutas (*lento*, *adagio*, *andante*) e uma relativa (*più mosso*)⁹⁶, não sendo mencionado andamento para S1.2.

Na segunda série, cujos andamentos são idênticos no manuscrito autógrafo e na *Edition Savart*, existe um padrão simétrico, em que a canção central é a única de todo o ciclo com a indicação *adagio*. Na primeira série existe um elemento parcial de simetria, resultante de a canção central ser a única no ciclo em que existem indicações de mudança de andamento – e, considerando o manuscrito autógrafo, de a série começar e acabar em *andante*.

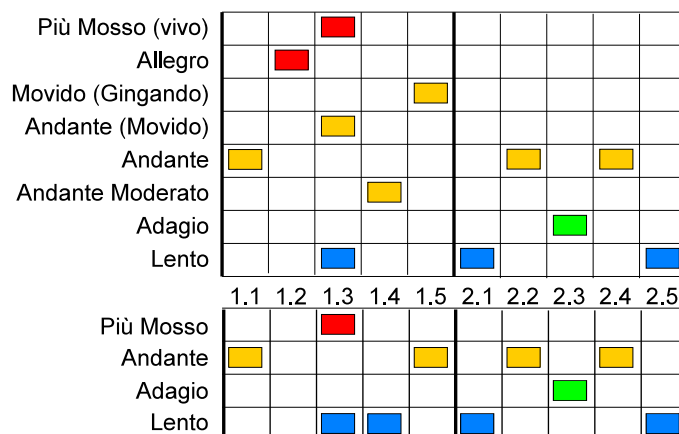
Na *Edition Savart* o *andante* é substituído por *movido* (*gingando*) em S1.5, e S1.2 contém a única indicação de *allegro*. A sequência de andamentos resultante pode ser interpretada de uma outra forma, que corresponde também a uma estrutura A – B – A:

⁹⁵No manuscrito autógrafo aparece também em S1.4.

⁹⁶«(Vivo)» aparece apenas na *Edition Savart*.

considerando as canções S1.1-S1.2 como um bloco e S1.4-S1.5 como outro bloco, a segunda canção de cada um é mais ligeira que a primeira.

Gráfico 5.4 – As *Canções de Amor* de Santoro: indicações de andamento constantes da partitura. Parte superior: *Edition Savart*; parte inferior: manuscrito autógrafo reproduzido em Hue (2002: II, 53-77).



Relativamente a indicação *movido (gingando)* em S1.5 («Amor que Partiu»), Hue escreve:

«O movimento ascendente, combinado ao *ostinato* rítmico na esquerda, provavelmente é o responsável pela indicação ‘*movido*’ (*Gingando*). No entanto, considerando o teor do poema, as síncopes da linha vocal não podem ser entendidas como brejeiras, mas sim como langorosas, carácter que transparece no uso obstinado das 3ª duplas sincopadas do acompanhamento e nas três repetições [...] da exclamação ‘ó’» (2002: I, 111).

Nesta perspectiva, é possível assumir que as indicações da *Edition Savart* e do manuscrito autógrafo não apontem para dois tipos de andamento nesta canção. Na linha vocal, cada frase musical apoia-se em duas notas longas (semibreves prolongadas, na maioria dos casos), no primeiro e terceiro de cada quatro compassos, ligadas entre si por figurações mais curtas⁹⁷. Este fraseado pode preservar o carácter do *andante* indicado no manuscrito, ao mesmo tempo que a figuração mais rápida e regular do *ostinato* do piano é realizada com mais «balanço», transmitindo uma maior sensação de movimento.

⁹⁷Com excepção da última frase que tem três notas longas em seis compassos.

Kennedy define *andante* como «em movimento, fluente (de forma calma, mas não lento)» (1994: 32). Embora a palavra portuguesa «movido» possa colocar mais ênfase no «fluente» do que no «de forma calma», sugerindo até alguma celeridade, não existe necessariamente uma contradição entre os dois termos. Note-se que uma das indicações presentes na *Edition Savart* para a canção S1.3 é *andante (movido)*. Assim, Santoro poderá estar a usar *movido* como uma tradução ou como uma nuance de *andante*. Nesta perspectiva, a alteração ao andamento de 1.5 na *Edition Savart* não quebra necessariamente a simetria encontrada nas indicações do manuscrito autógrafo⁹⁸, mas permite também a já referida interpretação que encara as duas primeiras e as duas últimas canções da 1ª série como blocos, em que a segunda de cada bloco é mais rápida que a primeira.

Uma das características do ostinato de S1.5 é a figuração sincopada da mão direita, em notas repetidas formando um intervalo harmónico de 3ª M. Em S2.1 («Jardim Noturno»), a outra canção de [Sof]), existe na mão direita uma figuração rítmica sincopada – inicialmente sobre uma nota repetida (Dó₃), posteriormente em acordes – que, com ligeiras variantes, se mantém até ao fim da canção, com carácter de ostinato. Outra semelhança entre S1.5 e S2.1 é a evidência de uma linha melódica na mão esquerda, integrada no ostinato no caso de S1.5, imitando frases vocais no caso de S2.1. Nos compassos 37-38 de S2.1 existe, no baixo, uma subida cromática de quatro notas que poderá evocar o ostinato de S1.5. Estes pontos de contacto entre a última canção da 1ª série e a primeira da 2ª série contribuem para o já referido efeito de «espelho» entre elas, constituindo um elo de ligação.

Uma semelhança entre S1.2 («Acalanto da Rosa») e S1.4 («Balada da Flor da Terra») é o facto de ambas se basearem numa anacruse de duas colcheias, presente no início de todas as frases melódicas em S1.2 e das primeiras quatro⁹⁹ em S1.4. Note-se ainda que em ambas as canções a frase inicial começa com uma sequência ascendente de três notas, por graus conjuntos, em que a terceira nota é Ré₄. Existe assim um contacto entre a segunda e a penúltima canções da 1ª série, resultado de semelhança motívica, que tem um paralelo com a semelhança de andamentos e compassos entre a segunda e penúltima canções da 2ª série.

⁹⁸Recorde-se que esta simetria se refere à identidade dos andamentos de S1.1 e S1.5 e da existência de mudanças de andamento no interior de uma canção apenas em S1.3.

⁹⁹As restantes frases iniciam-se com anacruses que podem ser consideradas variantes da que se encontra no início da canção.

Referindo-se a S2.2 («Pregão da Saudade»), Hue nota que «o tipo de construção frasal – anacruse ascendente e conclusão descendente – é igualmente observado em *Acalanto da Rosa e Balada da Flor da Terra*» (2002: I, 134). Associada ao facto de S2.2 ser, tal como S1.2, em compasso ternário, esta semelhança reforça o paralelo entre a 1ª e a 2ª séries.

Tanto S1.2 como S1.4 pertencem a [Rio]. Note-se porém que, das quatro canções deste grupo, existem duas bastante distintas: S1.3 («Bem Pior que a Morte») e S2.5 («A Mais Dolorosa das Histórias»), ambas com andamento *lento*. Pode-se considerar que dentro deste grupo existem dois subgrupos: um constituído por S1.2 e S1.4, mais rápidas e com características motivicas semelhantes, outro constituído por S1.3 e S2.5, mais lentas. Nestas duas canções sobressai o uso de acordes articulados à semínima, a tempo¹⁰⁰, na região média do piano. É de notar que todas as três canções centrais da 1ª série pertencem ao grupo [Rio], mas S1.3 pertence a um subgrupo diferente de S1.2 e S1.4, o que contribui para manter variedade ao longo da série.

O uso da semínima a tempo no piano em S1.3 é comum a S2.3, reforçando o paralelo entre as duas canções centrais.

Em S1.3, o piano começa com uma nota isolada (Mi \flat_3) repetida em síncope. Em S2.5 o piano começa e acaba com a repetição da nota Mi \flat_3 , também isolada¹⁰¹. O já referido ostinato de S2.1, que no início se apresenta numa nota isolada no piano, usa exactamente a mesma fórmula rítmica do motivo inicial de S1.3¹⁰², criando-se assim:

- uma ligação entre a canção central da 1ª série (S1.3) e as canções inicial e final da 2ª série (S2.1 e S2.5);
- um contacto entre o início e o fim da 2ª série, que acaba como começa (repetição de uma nota isolada na oitava central do piano no início de S2.1 e no final de S2.5);
- uma simetria interna em S2.5, que começa e acaba com a mesma nota.

Ambas concebidas originalmente como *Prelúdios*, as duas canções do grupo [Len], S1.1 («Ouve o Silêncio») e S2.4 («Em Algum Lugar»), encontram-se em séries diferentes.

¹⁰⁰Esta utilização dos acordes é comentada por Hue (2002: I, 104, 146, 147).

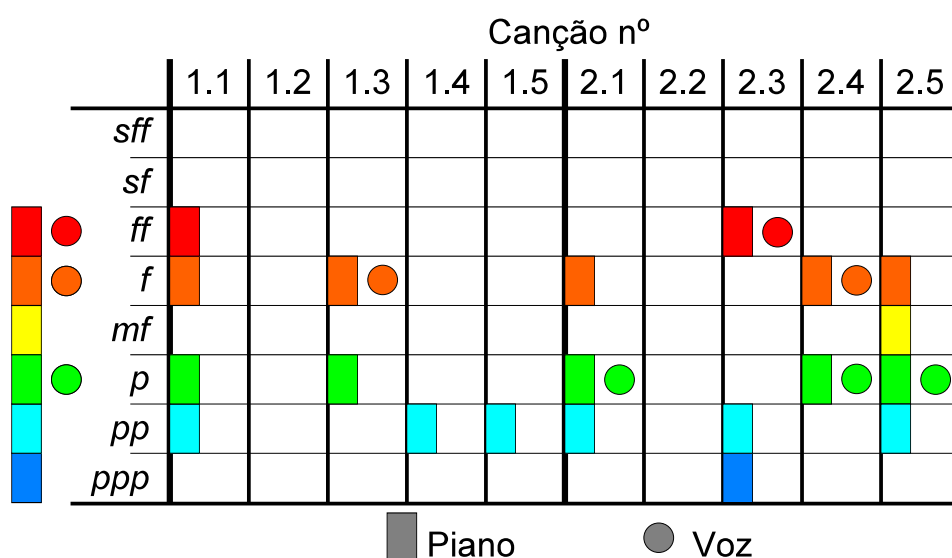
¹⁰¹No caso do recital proposto pela autora, dada a necessidade de se transpôr S1.3, o aspecto relevante restringe-se à repetição de uma nota isolada.

¹⁰²O uso do mesmo motivo rítmico é observado por Hue (2002: I, 147).

Apesar de não se encontrarem em posição simétrica, podem constituir mais um ponto de contacto entre a 1ª e a 2ª séries devido a algumas semelhanças ao nível da voz: a colocação em evidência dos intervalos harmónicos de sétima no piano, o uso da célula rítmica [semínima, semínima-com-ponto, colcheia] e uma linha melódica que articula notas do acorde. Esta última característica pode reforçar a semelhança entre a quarta e a segunda canções da 2ª série, tendo em conta a figuração melódica de arpejo da anacruse de S2.2.

O gráfico 5.5 mostra que no piano são usados 6 níveis dinâmicos, do *ppp* ao *ff*¹⁰³, enquanto na voz são usados 3: *p*, *f* e *ff*. Das 10 canções, 8 têm pelo menos uma indicação de nível no piano e 5 na voz.

Gráfico 5.5 – As Canções de Amor de Santoro: níveis de dinâmica.



O *mf* só é indicado na última canção da 2ª série, por uma vez, na parte do piano, no início da coda.

Os níveis que ocorrem num maior número de canções são *f* e *p* (a que se junta o *pp* no piano). Os níveis extremos (*ppp* e *ff*), bem como o nível intermédio (*mf*) aparecem pontualmente. Este padrão sugere um uso dos níveis dinâmicos mais orientado para o contraste de planos sonoros do que para as nuances de níveis dinâmicos – embora estas possam estar presentes na primeira e na última canção do ciclo: S1.1 e S2.5 são as únicas onde no piano

¹⁰³Para facilitar a comparação com o gráfico 5.2 foram conservadas as linhas correspondentes ao *sf* e ao *sff*, apesar de não serem usados nas *Canções de Amor*.

surgem quatro níveis dinâmicos diferentes, podendo criar um efeito de «espelho» entre as duas séries.

A indicação de *ppp* ocorre apenas em S2.3 («Alma Perdida»), único caso onde se encontram os dois níveis extremos no piano e onde a indicação *ff* é usada na voz. Este perfil sugere um jogo de contrastes dinâmicos acentuados para esta canção, que poderá cooperar com a largura do âmbito da voz e a utilização do seu registo agudo para individualizar S2.3 como canção central da 2ª série. A simetria formal desta série é assim realçada.

S1.3 é a única canção da 1ª série em que a voz tem uma indicação de nível dinâmico – *f* –, usado uma única vez no compasso 26, simultaneamente com o *più mosso* (*vivo*), podendo assim realçar outra característica exclusiva da canção central da 1ª série: a existência de mudanças de andamento.

Na tabela 5.10 é indicado, canção a canção, o número de ocorrências dos sinais ou indicações verbais de *crescendo* e *diminuendo*¹⁰⁴, bem como das indicações de nível dinâmico, para o piano e para a voz. O objectivo é avaliar o grau de detalhe com que a dinâmica é prescrita pelo compositor, pelo que nas canções onde existe repetição ou *da capo* cada ocorrência na partitura foi considerada apenas uma vez, ainda que o intérprete passe por ela duas vezes durante a execução. A tabela apresenta também o nível dinâmico da entrada inicial da voz e do piano, quando indicado na partitura.

A indicação do nível inicial de dinâmica está presente em 6 canções no piano, e em 2 na parte vocal. As quantidades de indicações presentes na parte de piano são 3,6 vezes superiores às da voz no caso dos *cresc.* e *dim.*, 4,3 vezes no caso dos níveis de dinâmica. Esta diferença pode indicar uma prescrição mais detalhada na parte instrumental, por oposição a uma maior flexibilidade ao cantor no plano dinâmico. A relação inversa entre quantidade de indicações e flexibilidade interpretativa é observada por Hue que, ao analisar «Amor que Partiu», escreve: «Esta economia de orientação de dinâmica dá ao intérprete liberdade em relação às decisões interpretativas» (2002: I, 116). A este respeito, recorde-se a importância que Santoro concede à liberdade (ver 4.2).

¹⁰⁴Nalgumas canções, como por exemplo S1.5, existe um padrão *crescendo* seguido de *diminuendo* que é repetido algumas vezes sobre um ostinato, sendo legítimo presumir *simile* para as ocorrências seguintes do mesmo. Nestas situações, só foram contabilizadas as indicações efectivamente escritas.

As indicações de *cresc.* e *dim.* são em maior número que as de nível dinâmico (3,2 vezes no piano, 4,0 vezes na voz).

Tabela 5.10 – As *Canções de Amor* de Santoro: quantidade de sinais de dinâmica por canção e níveis dinâmicos iniciais.

Nº	Piano		Voz		Nível Inicial	
	<i>cresc., dim.</i>	<i>p, f, ...</i>	<i>cresc., dim.</i>	<i>p, f, ...</i>	Piano	Voz
1.1	8	4	----	----	----	----
1.2	----	----	----	----	----	----
1.3	18	4	----	1	<i>p</i>	----
1.4	4	1	2	----	<i>pp</i>	----
1.5	20	1	----	----	----	----
2.1	10	5	3	1	<i>p</i>	<i>p</i>
2.2	2	----	----	----	----	----
2.3	3	3	9	1	<i>ppp</i>	----
2.4	9	3	2	2	<i>p</i>	<i>p</i>
2.5	10	5	8	1	<i>pp</i>	----
Total	84	26	24	6		

Ao longo de cada uma das canções S1.1, S1.2, S1.4, S1.5, S2.2 e S2.4 existe uma certa regularidade na construção das frases, conseguida através da semelhança na sua duração e/ou da repetição de motivos melódicos e/ou rítmicos, por exemplo. Nestas canções, as notas da melodia são basicamente as de escalas diatónicas. Destas características apercebe-se um estilo melódico potencialmente acessível ao ouvinte não especializado, melodias que «ficam no ouvido», coerente com as conclusões do Congresso de Praga tal como entendidas por Santoro, quanto à necessidade de uma arte que traga «às massas a compreensão da arte em geral, e preparando, outro sim, as bases de uma nova expressão musical, acabando com a diferença aos poucos entre arte popular e a chamada arte erudita» (ver 3.4).

A regularidade deste estilo é quebrada em S1.3, S2.1, S2.3 e S2.5. Nestas canções – cujos pontos de contacto e papel estrutural no ciclo foram já debatidos – a escrita da parte

vocal vai mudando de frase para frase, recorrendo por vezes à repetição de notas, em jeito de recitação. Ao mesmo tempo, o percurso melódico é por vezes instável, imprevisível, em parte devido à ocorrência de cromatismos, bem como de saltos (ou sequências melódicas com salto) de 7ª, 9ª, ou 4ª diminuta. Tudo isto confere a estas quatro canções um carácter distinto, poder-se-ia dizer «mais dramático».

As observações deste capítulo confirmam a hipótese da existência de características comuns entre canções que pertencem a um mesmo grupo – implicando, no caso de [Rio], a divisão em dois subgrupos. Esta divisão implica diversidade. Cabe aqui recordar a importância concedida por Santoro ao contraste como elemento de construção formal na música (ver 4.2).

A ordenação e a distribuição pelas duas séries da *Edition Savart* das canções de cada um dos grupos/subgrupos, resulta na existência de contrastes e simetrias a diversos níveis, bem como de paralelos e pontos de contacto entre as duas séries.

A análise realizada apresenta as *Canções de Amor* como uma forma musical estruturada, autónoma em relação ao texto, coerente com o direccionamento estético de Santoro, mais orientado para a música pura que programática (ver 4.2). Recorde-se que as canções de [Len] começaram a sua vida como prelúdios e que pelo menos alguns dos poemas foram colocados *a posteriori*.

5.3. Guarnieri vs. Santoro

Enquanto as *Treze Canções de Amor* estão datadas de forma não ambígua, o grau de precisão com que podem ser estabelecidas as datas de cada uma das *Canções de Amor* é variável, e algumas delas apresentam mais de uma data. As canções de Guarnieri, com textos de vários autores, são todas datadas de São Paulo e sucedem-se com intervalos tipicamente de 1 a 2 meses, com um máximo de 3 meses e 4 dias, correspondendo a ordem cronológica à ordem do manuscrito. As de Santoro podem ser agrupadas por quatro lugares de composição. Entre a última data de um grupo e a primeira do seguinte, ocorrem intervalos de tempo de 5 meses, 6 a 9 meses e 3 a 4 meses, tendo sido identificadas algumas características comuns entre canções escritas num mesmo lugar. Das canções de Santoro, duas eram originalmente prelúdios para piano, e pelo menos alguns textos foram postos *a posteriori* (dois a três anos

depois). Todos os textos são de Vinícius de Moraes. Enquanto o ciclo de Guarnieri está compilado num só documento que segue a ordem cronológica das canções, o de Santoro apresenta uma ordenação diferente da cronológica e foi publicado dividido em duas séries, existindo uma tradição interpretativa de reorganizar as canções, e no caso das três gravações integrais de apresentar as *Canções de Amor* em conjunto com ou associadas às *Três Canções Populares*.

O âmbito global da voz em Guarnieri (Dó#₃ a Sol₄) é mais estreito que em Santoro (Fá₂ a Lá₄). Em Santoro, mesmo as canções em que a voz se estende menos na região grave atingem o Ré b₃, enquanto em Guarnieri a voz nunca desce abaixo do Dó#₃.

Guarnieri explora predominantemente o registo médio da voz. Algumas canções entram no registo agudo, algumas atingem e outras ultrapassam a passagem para o registo grave. A saída do registo médio tem carácter ocasional, e as notas extremas da voz estão mais próximas da passagem dos registos que em Santoro, o qual em todas as canções ultrapassa a passagem para o registo grave, que em geral tem um peso maior do que em Guarnieri. A distribuição dos âmbitos vocais ao longo do ciclo, seguindo a ordem da *Edition Savart*, realça contrastes entre as *Canções de Amor*, destacando as centrais de cada série – pelo contraste entre uma e outra e pelo contraste com as restantes – enquanto que em Guarnieri o efeito é mais de nuances. Estas nuances são em parte responsáveis pela diferenciação entre o 1º e o 3º grupos das *Treze Canções de Amor* definidos em 5.1.

Os âmbitos vocais em canções individuais situam-se entre a 6ª m e a 10ª m em Guarnieri e entre a 10ª m e a 14ª M em Santoro, cujo âmbito mais estreito é assim igual ao mais largo do primeiro. Os âmbitos de Santoro, sendo mais largos, apresentam um maior potencial para contrastes entre registos dentro de uma mesma canção.

Em 60% das canções de Santoro são atingidas as duas oitavas mais agudas do piano, o que só acontece em 23% das de Guarnieri. Em Santoro é também mais comum o piano, quando usado «sem voz», atingir notas mais agudas do que «com voz». Nos casos em que a diferença entre «sem» e «com voz» é maior do que uma oitava, a nota mais aguda surge no acorde final (S1.4, S2.1, S2.2 e S2.4), no compasso final (S1.5), ou noutro local da coda (S1.1). Em Guarnieri, a única canção em que o piano «sem voz» ultrapassa em mais de uma oitava no agudo o âmbito do piano «com voz» é G3 («Milagre»), cuja nota mais aguda surge no 2º compasso de uma introdução instrumental que é repetida como coda. A utilização de notas

destacadamente mais agudas em partes do piano a solo é frequente em Santoro e rara em Guarnieri, sendo que o contexto de utilização é diferente: intervenção final do piano (geralmente acorde final) em Santoro; início da introdução e coda em Guarnieri.

Estas diferenças sugerem um pensamento mais diferenciado das codas em Santoro, por oposição a uma maior continuidade da escrita pianística em Guarnieri. Observando as partituras, verificam-se diferenças de textura, e também de andamento, na introdução e coda em G2 («Si Você Compreendesse») e G3, mas nas restantes canções de Guarnieri há continuidade na textura pianística. Em Santoro foram encontradas mudança de textura, na coda, em metade das canções (S1.1, S1.2, S1.5, S2.2 e S2.4), sendo que em S1.2 («Acalanto da Rosa») a coda é também marcada pela única mudança de compasso da canção.

O destaque das canções centrais de cada uma das séries das *Canções de Amor* faz com que, se apresentado segundo a ordem da *Edition Savart*, resulte neste ciclo uma situação paralela à encontrada em Guarnieri: dois momentos de destaque, por razões diferentes, em posições igualmente simétricas em relação ao início e fim dos respectivos ciclos. Também no primeiro e no terceiro grupos de Guarnieri, igualmente compostos de 5 canções cada, a central se destaca pelo que se considera um carácter mais leve: rapidez e menção «alegre» em G3 («Milagre»); base pentatónica em G11 («Segue-me»).

Às canções «clímax» de ambos os ciclos atribui-se um carácter mais dramático: em G2 pela dinâmica e pelo uso do agudo na voz e no piano; em G12 («Canção Tímida») pela instabilidade tonal e uso da dissonância; em S1.3 («Bem Pior que a Morte») e S2.3 («Alma Perdida») pelo carácter declamatório¹⁰⁵, em associação com o uso do extremo grave e do extremo agudo, respectivamente, na voz, e das mudanças de andamento em S1.3. Em ambos

¹⁰⁵Na presente discussão, o sentido dado à expressão «carácter declamatório» tem como base a definição de «declamation» de Whittall: «estilo enfático ou empolgado; a declamação pode assim ser entendida como um meio de expressão intermédio entre a fala e a música. Neste sentido, é provável que a versão musical de um texto seja vista como declamatória se procura preservar algo da acentuação puramente verbal na versão musical, como no *recitativo* ou no *arioso*, mas num contexto onde o carácter é intenso ou mesmo agressivo, e não reticente ou excessivamente discreto» [Emphatic or heightened speech; declamation might therefore be thought of as a transitional mode of expression between speech and music. In this sense a musical text setting is likely to be regarded as declamatory if it seeks to preserve something of purely verbal accentuation in the musical setting, as in *recitative* or *arioso*, but in a context where the mood is forceful or even aggressive rather than reticent or understated] (2009).

os ciclos foram encontrados vários padrões de simetria, destacando-se estruturas do tipo A – B – A, presentes ao nível da totalidade do ciclo em Guarnieri, mas também ao nível da organização interna de algumas canções individuais, como G3 ou S1.3.

Uma das diferenças observadas entre os dois ciclos prende-se com as durações das canções individuais. Para as *Treze Canções de Amor*, Silva (2001: 517) apresenta durações¹⁰⁶ que, somadas, dão 19'16", enquanto a soma das durações indicadas em Guarnieri (1936-37) para 12 das Treze canções é 18'50". Dividindo estes valores pelo número de canções a que cada um corresponde, obtém-se durações médias de 1'29" e 1'34", cerca de minuto e meio por canção. A duração mínima encontrada para uma canção é de 1'00" e a máxima de 2'12".

A soma das durações das faixas que correspondem às 10 canções da *Edition Savart* somam 24'33" em Baldin e Barretto (*s.d.*)¹⁰⁷, 24'41" em Hue e Alimonda (*s.d.*)¹⁰⁸ e 23'47" em Lamosa e Bratke (2005)¹⁰⁹. As durações médias de cada faixa são respectivamente 2'27", 2'28" e 2'21", ou seja, quase dois minutos e meio. Para canções individuais, as durações variam entre 1'35" e 3'32".

O ciclo de Guarnieri, apesar de conter maior número de canções, tem duração total inferior. Considera-se assim que o ritmo geral deste ciclo é mais rápido do que o de Santoro. Este contraste é acentuado pela natureza dos andamentos¹¹⁰, que nas *Canções de Amor* tendem a ser mais lentos: na *Edition Savart* encontra-se três vezes *lento*, um *adagio*, um *andante moderato*, três vezes *andante*, um *movido gingando* e um *allegro*; no manuscrito autógrafo reproduzido em Hue (2002: II, 53-62), encontra-se quatro vezes *lento*, um *adagio* e quatro vezes *andante*¹¹¹.

¹⁰⁶Sobre as durações indicadas por Silva no catálogo das obras de Guarnieri, aquele refere que algumas «foram informadas pelo compositor; outras foram copiadas de selos de gravações» (2001: 510).

¹⁰⁷Os valores para a duração de cada faixa são os visualizados com o CD num dispositivo de leitura.

¹⁰⁸Foram considerados os valores que constam no folheto do CD.

¹⁰⁹Foram considerados os valores que constam da caixa do CD.

¹¹⁰No caso de S1.3 considera-se aqui o andamento inicial.

¹¹¹Em «Acalanto da Rosa», o manuscrito autógrafo não apresenta indicação de andamento (ver 5.2).

As expressões de andamento usadas por Guarnieri são predominantemente indicações de carácter e não correspondem a termos padronizados¹¹², pelo que não nos permitem uma comparação directa com os termos usados por Santoro. Porém, as indicações metronómicas do manuscrito das *Treze Canções de Amor*, associadas à figuração rítmica, apontam para um universo predominantemente mais movido. Este ambiente é reforçado pelo facto de várias canções usarem ritmos baseados em danças brasileiras, conforme demonstra Santos (2006: 78-79).

Tanto Guarnieri como Santoro usam no piano os níveis dinâmicos *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f* e *ff*. Guarnieri recorre também ao *sf* e *fff*, usados uma vez cada, nos acordes finais de G9 («Cantiga da Tua Lembrança») e G3 («Milagre»). Santoro só usa uma vez o *mf* na coda de S2.5 («A Mais Dolorosa das Histórias»). Na voz, Guarnieri usa os níveis *ppp*, *pp*, *p*, *mf* e *f*. Santoro usa *p*, *f* e *ff*, mas só em cinco das suas canções existem indicações de dinâmica: em S2.1 («Jardim Noturno») e S2.5 («A Mais Dolorosa das Histórias») usa apenas o *p*, em S1.3 («Bem Pior que a Morte») apenas o *f* e em 2.3 («Alma Perdida») apenas o *ff*. S2.4 («Em Algum Lugar») é a única canção em que usa dois níveis diferentes, o *p* e o *f*. Estes padrões de utilização sugerem um controlo mais prescritiva da nuance e do grau de contraste dinâmico por parte de Guarnieri, e um uso mais orientado para a indicação de mudanças contrastantes de plano sonoro por parte de Santoro. Considerando o facto de o próprio Santoro declarar a sua intenção de permitir ao «intérprete recriar a obra e dar alguma coisa dele» (ver 4.2), admite-se a hipótese de que este uso dos níveis dinâmicos não indique a ausência de nuances, mas antes que o compositor optou por conceder ao intérprete liberdade a este nível.

A tabela 5.11 (baseada nos dados das tabelas 5.4 e 5.10) apresenta o número médio de indicações de dinâmica por canção, bem como a percentagem de canções em que existe uma indicação de nível dinâmico na voz e na parte vocal.

Todos estes casos apontam para uma escrita mais prescritiva em Guarnieri, sendo esta diferença mais acentuada relativamente à voz, onde este usa em média 6,8 vezes mais *crescendos* e *diminuendos* e 4,3 vezes mais indicações de nível dinâmico que Santoro.

¹¹²Santos refere-se a «[...] indicações personalizadas do compositor, como as de andamento e dinâmica: ‘molengamente’, ‘dengoso’ e ‘com graça’» (2006: 81).

Tabela 5.11 – As *Treze Canções de Amor* de Guarnieri e as *Canções de Amor* de Santoro: número médio de indicações de dinâmica por canção, nos dois ciclos. Nas colunas da direita é indicada a percentagem de canções em que existe uma indicação de nível dinâmico no início.

	Piano		Voz		Canções c/nível inicial	
	<i>cresc., dim.</i>	<i>p, f, ...</i>	<i>cresc., dim.</i>	<i>p, f, ...</i>	Piano	Voz
Guarnieri	16,0	4,4	16,3	2,6	100%	69%
Santoro	8,4	2,6	2,4	0,6	60%	20%

Em ambos os ciclos se encontram canções com e sem mudança de compasso. No caso de Guarnieri, a alternância entre estes dois tipos de canções realça a simetria dos três grupos definidos em 5.1. Em Santoro, a continuidade do compasso¹¹³ ocorre na segunda e quarta de cada série¹¹⁴, realçando outros paralelos encontrados entre estas canções.

A escrita das partes de piano de Guarnieri é fortemente contrapontística, contribuindo para que exista unidade ao longo do ciclo¹¹⁵. Em Santoro, diferenças entre as texturas pianísticas das várias canções criam oportunidades de contraste. Por outro lado, a densidade do contraponto de Guarnieri conduz a uma maior necessidade de precisão na junção do canto com o piano ao nível da divisão rítmica, ao passo que a textura de Santoro permite uma maior flexibilidade nessa junção.

Em Guarnieri, as repetições são escritas por extenso, correspondem a uma nova estrofe do texto e contêm modificações. Algumas destas modificações visam o resultado da busca de Guarnieri – na linha das preocupações de Andrade – em respeitar escrupulosamente a prosódia: veja-se o caso de G3 (anacrusas para os compassos 7 e 30), e note-se o sinal de acentuação no 1º tempo do compasso 7, evitando o deslocamento da acentuação para a síncopa, que cai em sílaba átona). No caso de Santoro, as repetições são literais, indicadas por sinais ou *da capo*,

¹¹³Considerou-se a existência de continuidade em S1.2 apesar de haver uma mudança de compasso, já que esta ocorre apenas no início da coda.

¹¹⁴Embora S1.5 também apresente o mesmo compasso do início ao fim.

¹¹⁵Santos observa: «no que concerne ao contraponto, Guarnieri demonstra sua excelência em todo o ciclo apresentando uma escrita pianística polifonicamente idiomática. Da complexa textura musical da canção *Si você compreendesse*, na qual as vozes do acompanhamento se misturam perfeitamente ornadas com os grupos de *appoggiaturas*, até uma textura mais simples como a da *Canção do passado*, o contraponto se revela orgânico e a favor de uma concepção musical unificada e de uma expressão poético-musical coerente» (2006: 80).

criando mais uma oportunidade para os intérpretes usarem da sua liberdade interpretativa, alterando ou não a forma de execução ao repetir.

Relativamente às *Treze Canções de Amor*, Santos observa que «sete canções estão em modo maior e quatro em modo menor. Tradicionalmente, isto sugere que o ciclo pode ser considerado mais para uma atmosfera alegre e bem humorada do que o contrário, muito embora alguns poemas exponham desventuras amorosas, tais como: *Si você compreendesse, Por que? E Cantiga da tua lembrança.*» (Santos 2006: 76). Globalmente, o ciclo de Guarnieri parece basear-se mais na continuidade e na nuance¹¹⁶, apontando para um ambiente mais leve, enquanto o de Santoro parece enfatizar o contraste e o dramatismo¹¹⁷.

¹¹⁶Isto em termos gerais, salvaguardando a existência de momentos que podem implicar contrastes.

¹¹⁷Ao comparar as *Canções de Amor* com as *3 Canções Populares* de Santoro, Hue caracteriza as primeiras como «de índole lírico-dramática», por oposição às segundas, às quais atribui espírito «modinheiro ou brejeiro» (2002: I, 172).

6. OPÇÕES INTERPRETATIVAS

Com o objectivo de preparar um recital que é antes de mais um acto artístico que se desenrola ao longo do tempo, importa gerir os elementos que concedem unidade e diversidade ao repertório abordado. No capítulo 6 foram identificadas características dos dois ciclos, encontrados potenciais princípios de organização formal no interior de cada um deles, exploradas especificidades de canções individuais e traçados paralelos e contrastes entre estas. No presente capítulo são discutidos aspectos práticos a nível interpretativo.

6.1. Concepção Geral do Recital

Na preparação deste recital procurou-se, através da justaposição dos dois ciclos de canções com títulos semelhantes, realçar diferenças, bem como pontos de contacto entre duas obras de compositores brasileiros do século XX com percursos distintos. Em ambos os casos, o qualificativo *nacionalista* é geralmente aplicado: Guarnieri é considerado um «compositor nacionalista», enquanto que as *Canções de Amor* foram escritas na chamada «fase nacionalista» de Santoro. Note-se que o objectivo não é *recriar* um contexto histórico, mas *evocar* dois contextos diferentes, presumindo-se em ambos os casos uma componente pessoal, emocional e afectiva, como motivação para a composição destes ciclos, tendo em conta as dedicatórias¹¹⁸ e alguns aspectos biográficos já referidos¹¹⁹.

Como se viu em 4.1, o modelo de nacionalismo de Guarnieri baseia-se no recurso ao popular «para sintetizar determinadas características brasileiras» que servem de base a uma

¹¹⁸Embora, no caso de Guarnieri, a dedicatória não conste da partitura manuscrita utilizada nesta investigação.

¹¹⁹Verhaalen observa que «Guarnieri sempre afirmou que a mulher teve influência decisiva em sua vida de compositor» (2001: 253).

elaboração erudita. Por seu turno, Santoro procurava uma aproximação ao povo, uma linguagem mais acessível às massas, dentro do espírito do *II Congresso de Praga*, mas que «não sendo super intelectualizada, também não deve ser popularesca» (ver 4.4). Nesta perspectiva, em ambos os casos é utilizado no recital um modelo vocal baseado na tradição do canto erudito.

6.2. Selecção das Canções a Incluir no Recital

Apenas o ciclo de Santoro levanta questões quanto à lista exacta das canções que o integram. Optou-se por considerar exclusivamente as *Canções de Amor* que integram as duas séries da *Edition Savart*, indo assim ao encontro da selecção feita pelo compositor para publicação.

Uma eventual razão para apresentar os ciclos de forma não integral seria a duração das suas partes. No entanto, as minutagens tomadas como referência em 5.3 – cerca de vinte minutos para Guarnieri, cerca de vinte e cinco minutos para Santoro, sem contar com as pausas entre canções – foram consideradas adequadas à criação dos dois ambientes com os quais se pretende construir este recital, optando-se assim pela apresentação integral de ambos os ciclos.

6.3. Organização Sequencial do Recital

A existência de mais do que uma sequência de apresentação para as canções de Santoro nos registos fonográficos e nas catalogações existentes, a publicação das canções em duas séries e a dificuldade em estabelecer uma sequência cronológica sem ambiguidades tomam a flexibilidade de ordenação das *Canções de Amor* uma característica intrínseca.

Como se viu em 4.2, contraste e organização formal eram dois aspectos importantes para Santoro. As simetrias de cada série, os paralelos e os pontos de contacto entre as duas séries e os contrastes entre as canções que se sucedem ao longo de cada uma são elementos que se entendeu poderem constituir uma estrutura formal adequada ao modelo de recital que

aqui se propõe. Nesta perspectiva, optou-se por apresentar as canções pela ordem da *Edition Savart*, criando alguma forma de separação entre a 1ª e a 2ª séries.

O equilíbrio entre as durações dos dois ciclos sugere como forma mais óbvia de organização a divisão do recital em duas partes, separadas por um intervalo, sendo apresentado um dos ciclos na primeira parte e o outro na segunda. Considerando o recital uma forma musical, e tendo em atenção a diferença de carácter entre estes dois ciclos, esta solução corresponde a uma estrutura A – B. Este modelo de recital bipartido implica uma opção relativamente à sequência dos ciclos: Guarnieri na primeira parte e Santoro na segunda (abreviando, G – S) ou vice-versa (S – G).

As *Canções de Amor* de Santoro foram «agrupadas pelo compositor em duas séries» (Hue 2002: I, 62). A separação entre as séries poderia corresponder a uma saída de palco dos intérpretes, sem constituir intervalo. O resultado seria G – S1.S2, ou S1.S2 – G.

A alternativa escolhida porém foi começar e acabar o recital com a 1ª e 2ª séries de Santoro, respectivamente, sendo apresentado entre elas, pela ordem do manuscrito, o ciclo de Guarnieri, com duas saídas de palco, sem intervalos – correspondendo a S1.G.S2, uma estrutura A – B – A. Cria-se assim coerência entre o recital como um todo, cada uma das séries de Santoro, as *Treze Canções* de Guarnieri e cada um dos grupos em que estas foram divididas. O resultado é esquematizado no gráfico 6.1.

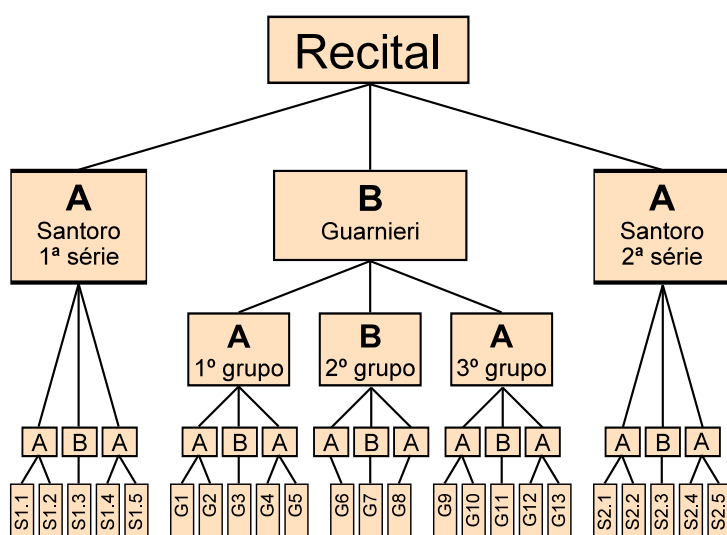


Gráfico 6.1 – Esquema da estrutura do recital.

Este formato potencia a distribuição de elementos de contraste e variedade, ao mesmo tempo que gera unidade pela simetria a diversas escalas. O ênfase colocado numa estruturação formal do recital que realça um princípio de organização encontrado a vários níveis nos dois ciclos que o constituem é coerente com a importância concedida por ambos os compositores à organização formal. Além disso o facto de o público ouvir Guarnieri depois de Santoro, mas também Santoro depois de Guarnieri, permite uma comparação bidirecional entre os dois ambientes.

6.4. Transposições

À luz dos princípios em que se baseia esta proposta interpretativa, tendo em conta a importância do contraste em Santoro e o destaque que a exploração do grave na voz em S1.3 («Bem Pior que a Morte») tem para a definição da simetria da 1ª série, interessa que uma eventual transposição preserve as características das regiões vocais utilizadas. A possibilidade de manter o âmbito original não permitiria, no caso da autora, uma sonoridade adequada ao grau de dramatismo pretendido para esta canção. Optou-se por uma transposição à 3ª M superior, que coloca o âmbito da parte vocal de Lá₂ a Mi₄. O limite agudo permanece assim dentro do registo médio, e a canção continua a ser, entre as da 1ª série, aquela cujo âmbito vocal apresenta um limite inferior mais grave. Também o piano, que passa a ter como limite inferior Fá#₀, continua a atingir a oitava mais grave do piano.

Com esta transposição, S2.2 («Pregão da Saudade»), ao atingir Sol₂, passa a ser a canção cujo limite inferior do âmbito vocal é mais grave, podendo-se defender a necessidade de a transpor igualmente. Ao realizar as duas séries no formato aqui proposto, este motivo dilui-se como resultado da distância temporal entre elas. Tendo em conta as características vocais da autora, optou-se por manter S2.2 no seu âmbito original por se considerar que a sonoridade vocal resultante é adequada ao carácter que se pretende dar a esta canção. Além disso, deste modo preserva-se o contraste entre o âmbito grave de S2.2 e o agudo da seguinte, S2.3 («Alma Perdida»), «clímax» da 2ª série.

Em S2.3, nos compassos 9 e 10, Santoro dá a opção de cantar um trecho começando em Lá₄ ou em Lá₃. Optou-se pela primeira hipótese, indispensável tendo em conta o papel que

o uso da nota mais aguda de todo o ciclo tem na definição do carácter de clímax desta canção. Também S2.2 tem a opção de, ao repetir, terminar a melodia vocal em Si₃ (como na 1ª vez) ou com uma descida ao Si₂. Optou-se por esta última, por realçar o contraste para a canção seguinte.

No caso de Guarnieri, os âmbitos originais não colocam à autora qualquer necessidade de transposição.

6.5. *Canções de Amor* – 1ª Série

Globalmente, as *Canções de Amor* de Santoro caracterizam-se na voz por âmbitos predominantemente graves e largos, apresentando variações de canção para canção comparativamente mais marcadas que em Guarnieri quanto às suas notas limite. Estas variações de âmbito são comuns ao piano, onde algumas canções se diferenciam por um acorde final que entra nas duas oitavas superiores do piano e / ou pelo redobramento à oitava do baixo no piano «com voz». O uso das dinâmicas aponta para a criação de planos contrastantes, e a frequência reduzida de indicações, especialmente na voz, sugere ao intérprete um tratamento mais livre. O ciclo apresenta um ritmo geral mais lento (andamentos, figuração rítmica, textura do piano, duração das canções). O contraste a diversos níveis cria oportunidades de variedade e dramatismo.

Considera-se a existência em cada série de uma estrutura A – B – A, em que a canção central (B) se destaca pela seu âmbito vocal e outras características potenciadoras de dramatismo (mudanças de andamento, carácter declamatório, contraste acentuado das dinâmicas).

A canção central da 1ª série, S1.3 («Bem Pior que a Morte»), ao ser transposta uma 3ª M acima, perde algum do contraste que teria na versão original, pelo que importa tirar maior proveito de outros recursos que possam contribuir para o seu dramatismo. A melodia vocal contém diversos intervalos de 7ª, 6ª e de 5ª, conduzindo à justaposição de regiões da voz timbricamente contrastantes. Estas diferenças tímbricas são exploradas através do realce do registo grave, realizando de forma mais pesada e escura a nota grave do intervalo. A liberdade rítmica que a textura do piano permite, e que a indicação *quasi recitativo* sugere,

materializa-se através do alargamento do valor rítmico sobre a sílaba «Bem», seguido do encurtamento da colcheia em «pi[or]», e da execução mais lenta das semicolcheias em «o a[mor]» que em «é dei[xar]». O carácter «movido» do *andante* é dado inicialmente pelo ostinato do piano e realçado por uma execução mais precisa da divisão rítmica. Na palavra «paz» nos compassos 26, 29 e 32, a acentuação indicada na partitura é realizada de forma a pôr em evidência um novo plano sonoro, marcado pelo *f* na voz e no piano. A nível interpretativo, a repetição é realizada como da primeira vez, de forma a reforçar o efeito das mudanças rítmicas e de andamento ao longo da melodia vocal.

Um dos elementos de contraste entre S1.1 («Ouve o Silêncio») e S1.2 («Acalanto da Rosa») tem a ver com a alternância de compassos (3/4 e C) em S1.1, que é evidenciada a nível interpretativo por um ligeiro apoio no primeiro tempo de cada compasso. Este efeito é incrementado pelo facto de, na parte vocal, existir sempre um intervalo descendente da primeira nota para a segunda de cada compasso. Além disso, o compasso C é pensado à mínima e o 3/4 à mínima com ponto (mas mantendo constante a pulsação da semínima).

Uma interpretação em que a divisão rítmica é mais precisa e o texto articulado com clareza realça a regularidade de S1.2. Ao repetir, é tomada alguma liberdade ao nível da agógica. O compasso é pensado a um, sendo a indicação *allegro* interpretada como carácter, associado a uma maior fluência em comparação com a canção anterior. Na palavra «pura» (compasso 18) a melodia vocal tem apenas uma mínima, ficando ao critério do intérprete a maneira de dividir ritmicamente as sílabas. Optou-se por dividi-la à semelhança das palavras graves encontradas no início dos compassos 10, 14 e 16. A subida melódica de uma 9ª menor em «É preciso pisar leve» (anacruse para o compasso 9, início do compasso 10) começa no registo grave e vai até à região aguda do registo médio, mas aqui procura-se igualizar as notas do registo grave com as do registo médio, o mesmo acontecendo em «o teu sono» (anacruse para o compasso 19) – os contrastes a realçar não estão no interior da canção, mas sim entre a leveza desta e o dramatismo de S1.3.

Tal como em S1.2, também a fluência de S1.4 («Balada da Flor da Terra») contrasta com o dramatismo de S1.3. Esta fluência é reforçada pelo carácter de ostinato do piano, sobre o qual as primeiras frases do canto são executadas com uma divisão rítmica mais precisa. A partir de «Meu amor» (compasso 13 e seguintes), a parte vocal, é interpretada como se se tratasse de uma variação da melodia inicial, com maior liberdade rítmica em «corpo do meu

bem» (compassos 16 e 17) e nos compassos 19 e 20 com um vibrato subtil e um ligeiro *crescendo* no primeiro F \sharp , seguido de um *diminuendo* no segundo. O Mi \flat dos compassos 31 a 33 é atacado em *p*, sendo o *crescendo* doseado até ao fim da nota e acompanhado de um vibrato introduzido progressivamente. O Ré \flat seguinte termina com um portamento descendente, que acompanha o *diminuendo*.

De acordo com a hipótese formulada em 5.2, o andamento adoptado para S1.5 («Amor que Partiu») é o de um *andante* um pouco mais ligeiro que em S1.4, aplicando-se o *movido* (*gingando*) ao ostinato do piano: S1.5 é assim concebido como a sobreposição de dois planos. Este dualismo, associado à estrutura das frases vocais, permite ao cantor uma flexibilização do ritmo – o qual, mesmo executado com mais rigor, resulta numa sensação de liberdade rítmica. Tirando proveito desta característica para obter maior variedade, executa-se a divisão rítmica no canto de uma forma mais rigorosa na primeira vez e mais livre na repetição.

6.6. Treze Canções de Amor

No ciclo de Guarnieri foi encontrada uma preponderância, nos aspectos analisados, de elementos que lhe conferem unidade: o estilo da escrita pianística (que geralmente apresenta a mesma textura «com» e «sem voz»), o uso de ritmos sincopados, os âmbitos vocais com variações pouco acentuadas de canção para canção. Para realçar a estrutura formal encontrada, importa assim destacar as nuances encontradas ao longo das canções.

O uso de ritmos sincopados numa textura polifónica cerrada implica uma divisão rítmica rigorosa na junção das partes. O *portamento* aparece escrito em 9 canções. Sendo um recurso expressivo que no repertório vocal é usualmente introduzido pelo intérprete mas que Guarnieri prescreve explicitamente, optou-se por o realizar exclusivamente quando prescrito. Neste ciclo, o critério que se considerou mais eficaz para a execução do *portamento* consiste em realizá-lo na 2ª nota quando é ascendente e na 1ª nota quando é descendente.

Considerando as *Treze Canções* uma estrutura A – B – A, pretende-se caracterizar o 1º e o 3º grupos (A) pela «instabilidade» e o 2º grupo (B) pela «estabilidade».

6.6.1. 1º Grupo

A «instabilidade» do 1º grupo é obtida através da variação dos âmbitos da voz e do piano, do uso dos registos da voz, de um destaque para o uso da região aguda e para uma exploração diversificada das dinâmicas, começando o piano em cada canção com um nível dinâmico diferente da anterior.

Em G3 («Milagre»), canção central do grupo, pretende-se realçar o carácter «leve», o que no piano (introdução / coda) resulta naturalmente do andamento e da figuração rápida em *staccato* na região aguda. A primeira frase da voz, ao começar no registo grave, estabelece contraste com a exploração do agudo em G2, mas existe o cuidado de realizar as notas iniciais graves desta e de outras frases com uma qualidade vocal adequada à leveza da canção.

G2 («Si Você Compreendesse...»), «clímax» do grupo, começa com *f* no piano, tem o âmbito mais largo e atinge a nota mais aguda do ciclo. Também na voz, o Sol₄ desta canção é a nota mais aguda de todo o ciclo, e o uso do registo agudo em «[afli]ção» e «certamente» durante praticamente dois compassos, é explorado pelo seu potencial dramático: embora na parte vocal não esteja indicado um nível dinâmico para esta passagem, o *ff* do piano serve de referência, sendo os dois *crescendos* dos compassos 10 e 11 usados como preparação para atingir, no compasso 12, este nível, que é mantido até à respiração antes de «certamente». Esta respiração é realizada num último momento, enfatizando o dramatismo da passagem que se segue, onde o Sol₄, preparado por mais um *crescendo*, atinge um nível dinâmico que se pretende único em todo o ciclo. Esta passagem é concebida numa perspectiva «operática», encarando-se a tercina do compasso 13 como uma forma de criar «por escrito» flexibilidade na divisão, razão pela qual se executa esta passagem com alguma liberdade, em *tenuto*. Globalmente, a diversidade de recursos desta canção (dinâmica, regiões do piano, registos da voz, mudanças de andamento e de compasso), é explorada para obter não apenas nuances mas mesmo contrastes, destacando esta das restantes canções deste ciclo.

G1 («Canção do Passado»), é encarada como uma preparação, como uma referência «média» que permite o realce dos extremos explorados em G2. Tendo em conta esta função, as indicações de *crescendo*, tanto na voz quanto no piano, são interpretadas de modo a que o

nível nunca ultrapasse o *mf*, com excepção do compasso 18, onde o *crescendo* do piano conduz ao acorde arpejado do compasso 19, escrito em *f* tendo a voz uma indicação de *p* com um *crescendo* a seguir. Este compasso é realizado conforme a indicação da partitura, sem preocupação com o risco de o piano se sobrepor à voz: realizando o *crescendo* no canto à medida que o som do acorde se desvanece, usando a indicação «com liberdade» para alargar momentaneamente o tempo, de forma que baste à voz atingir o *mf* para equilibrar com o piano no final do *crescendo*. Esta dinâmica será coerente com o carácter moderado que se pretende conferir à canção.

As características que levam G4 («Você...») e G5 («Acalanto do Amor Feliz») a diferenciarem-se das anteriores e contribuir para a «instabilidade» neste grupo prendem-se mais com a ausência (por contraste com G2 e G3) do que com a presença de determinadas características: o facto de o piano não ultrapassar a nota mais aguda do âmbito vocal em G4, a não exploração do grave na voz e no piano em G5. Um aspecto considerado é o doseamento dos níveis dinâmicos iniciais da parte do piano nestas canções (*p* e *pp*, respectivamente): recorde-se que a variação destes níveis é uma das características do 1º grupo.

6.6.2. 2º Grupo

Para separar o 1º do 2º grupo, é realizada uma pausa entre canções um pouco mais demorada que nos casos anteriores. Ao dosear esta pausa, o pianista tem em conta a memória das notas da mão esquerda do acorde final de G5, idênticas às da mão direita do acorde inicial de G6: a espera é longa, mas não tanto que o público corra o risco de perder esta conexão entre os dois grupos – conexão que é favorecida pela ausência, por parte dos intérpretes, de qualquer movimento fora do estritamente necessário para o prosseguimento do recital.

Caracterizando-se as canções do grupo central – G6 («Em Louvor do Silêncio»), G7 («Ninguém Mais...») e G8 («Por que?») – pela sua continuidade, é dada atenção à igualização dos níveis iniciais de dinâmica no piano e na voz. O início da parte vocal de G7, não apresentando indicação de nível, é realizado em *p*, à semelhança da parte do piano. Nesta canção é tomada atenção ao andamento (com a indicação «alegre»), mais rápido que em G6 e G8, pensado como «leve» – diferenciando-se assim esta canção dentro do 2º grupo em

analogia com a canção central do 1º grupo (G3), única outra ocorrência da expressão «alegre» nas *Treze Canções de Amor*.

6.6.3. 3º Grupo

Tal como entre o 1º e o 2º grupos, também entre o 2º e o 3º se espera um pouco mais de tempo, embora neste caso não se encontre um elemento de ligação. À semelhança do 1º grupo, também este se caracteriza por «instabilidade», neste caso obtido pelo uso de âmbitos vocais alternadamente mais graves / mais agudo e pela variação dos registos vocais explorados, com maior peso para a região grave. Como no 1º grupo e ao contrário do 2º, é aqui explorada a diversidade de níveis dinâmicos.

A canção central deste grupo, G11 («Segue-me»), destaca-se pelo carácter «leve» associado à sua base pentatónica, que é realçado pela moderação no uso do vibrato e na amplitude dos *crescendos*, que não devem atingir o *mf*. Note-se que toda a canção é em *p*, com excepção da frase final, que é a repetição em *pp* da frase inicial da voz e que é assim concebida como um eco.

G12 («Canção Tímida») é concebida como «clímax» do 3º grupo, devido ao dramatismo que resulta da sua indefinição tonal, a mais acentuada do ciclo, e ao uso de dissonâncias, à dinâmica mais alargada na voz com indicações de *ppp*, *p* e *f*, sendo dentro do grupo, a que tem um âmbito mais agudo do piano. Ao nível interpretativo, sendo a identidade desta canção associada às passagens hexáfonas (compassos 5-7 e 16-18), estas são realizadas com uma utilização moderada do vibrato, realçando a altura exacta das notas e, consequentemente, a escala característica desta canção. Note-se que em G11 e G12 não é prescrito qualquer *portamento*, o que também contribui para a clareza na percepção da altura das notas, acentuando o contraste entre estas canções – que, recorde-se, depende da natureza das escalas utilizadas.

Depois desta tensão, G13 («Você Nasceu...») funciona como um momento de descompressão para terminar o ciclo. Nesta perspectiva, evita-se que o Ré₃ da voz no compasso 11 seja realizado de forma «pesada». Para a parte vocal, que não tem indicação inicial de nível dinâmico, adopta-se como ponto de partida o *p*, em coerência com a dinâmica

do piano. Desta forma, à semelhança de G11, também esta canção é realizada sem atingir o *mf* e no final chega ao *pp*.

A canção inicial do 3º grupo, G9 («Cantiga da Tua Lembrança»), aborda pela primeira vez no ciclo a nota mais grave da voz (Dó₃). Isto acontece na frase final, que é realizada utilizando uma cor mais escura na voz a partir do Mi₃. É assim também enfatizado o potencial expressivo do arpejo de 7ª dim descendente em que se baseia esta passagem. O dramatismo final é preparado a partir do compasso 20, com um *crescendo* que culmina numa respiração num último momento, com efeito expressivo, antes de «mas». O *crescendo* da frase seguinte (compasso 21) conduz a um *f* sobre Mi₄ (nota mais aguda desta canção), atacado com bastante energia, para evidenciar a mudança de côr vocal que resulta da rápida descida que se lhe segue, para a nota mais grave da canção.

A canção G10 («Talvez...») compartilha deste carácter dramático, terminando com um salto descendente de 7ª dim no antepenúltimo compasso. À semelhança de G9, é utilizada uma cor vocal mais escura nas notas graves da frase final (Re₃, Mi₃). Outros momentos expressivos nesta canção têm a ver com os intervalos de 3ª dim postos em evidência neste antepenúltimo compasso e no compasso 14, bem como no compasso 18 (uma oitava acima). O *crescendo* do compasso 22, conduzindo ao primeiro Fá₄ (nota mais aguda da voz no 3º grupo), é realizado com mais amplitude que o *crescendo* anterior (compasso 21). O *crescendo* que antecede o segundo Fá₄ (compassos 32 e 33) é realizado de forma ainda mais acentuada, transformando a passagem Fá₄ – Mi₄ no ponto culminante da canção, a que se segue (tal como em G9) uma descida para o registo grave. O dramatismo que daqui resulta coloca em evidência a simplicidade da canção central (G11).

6.7. Canções de Amor – 2ª Série

Encontra-se nos compassos 9-10 de S2.3 («Alma Perdida»), canção central da 2ª série, a única passagem das *Canções de Amor* – e de todo o recital – que atinge o Lá₄. Esta passagem («Ai quisera eu tanto»), marcada pelo único *ff* da voz em todo o ciclo, é realizada permitindo à voz atingir a máxima intensidade de todo o recital. As pausas que antecedem e sucedem «dizer» (compassos 11-12), ao entrecortarem o discurso, criam um efeito que é entendido e

explorado, a nível interpretativo, numa perspectiva dramática: como se quem fala estivesse tomado de uma emoção tão forte que o impedia de articular uma frase inteira.

O Lá₄ é atacado através de um salto de trítono, que realça a instabilidade da canção e o dramatismo da passagem. Na partitura, no Mi b₄ que antecede esta nota (compasso 8) está marcado um *diminuendo* seguido de um *crescendo* que é levado até ao último momento antes do Lá₄, onde se realiza uma respiração curta enfatizando assim a nota aguda.

O âmbito vocal largo e os saltos são responsáveis por um outro elemento dramático: a justaposição de notas de regiões vocais distintas. O contraste que daí resulta é realçado escurecendo a voz em «Vem amar» (penúltimo compasso).

O carácter dramático e declamatório de S2.3 é partilhado, ainda que em diferentes graus, por S2.1 («Jardim Noturno») e S2.5 («A Mais Dolorosa das Histórias»), ambas em andamento *lento*. Estas três canções destacam-se das restantes da série por não terem repetição, usarem mudanças de compasso e terem baixos em oitavas no piano, elementos que contribuem para que a série possa ser concebida com base num dualismo dramático vs. lírico.

As notas repetidas no início de S2.1, e no início e fim de S2.5, devem ser realizadas com pedal, como se viessem do nada (inícios) e ao nada regressassem (fim), realçando um elemento de simetria da série, que acaba como começa. Em S2.5 a escrita da parte vocal, também começa com a repetição da mesma nota. A melodia vai abrindo, culminando num movimento melódico ascendente de 9ª em «[gran]de desespero de» (compassos 36-38), terminando na nota mais aguda da canção. Os contrastes progressivamente maiores entre regiões vocais que resultam desta escrita são realçados escurecendo a voz precisamente na passagem em que esta tendência é momentaneamente quebrada: «Minha amada partiu» (compassos 31-34). É de notar a existência, no início desta passagem, de uma indicação de nível dinâmico (*p*), sugerindo uma mudança de ambiente sonoro.

A fluência das canções S2.2 («Pregão da Saudade») e S2.4 («Em Algum Lugar»), ambas em 3/4 do início ao fim e em *andante* (a indicação mais rápida de andamento da 2ª série), é realçada na interpretação por uma realização em que é usada alguma liberdade rítmica na repetição, em contraste com uma maior precisão na primeira vez. Em S2.2 é dado um pouco mais de apoio, regra geral, à primeira nota dos compassos 4, 6, 8, 10, 12 16 e 18, efectivamente sentindo a obra à semibreve com ponto, o que contribui para a leveza da canção. Em S2.4 a pulsação é sentida à mínima com ponto.

7. CONCLUSÃO

Ao iniciar a presente investigação, tinha-se como objectivo a identificação e análise de elementos contextuais que permitissem uma melhor compreensão das *Treze Canções de Amor* e das *Canções de Amor*, elementos capazes de fornecer ideias a explorar na elaboração de uma proposta de recital. Foi no decurso da investigação que a análise de certos aspectos específicos das canções se tornou uma ferramenta crucial.

A observação dos perfis históricos de Guarnieri e Santoro, em confronto com afirmações por eles proferidas e preservadas em entrevistas ou outros documentos, e com a análise realizada aos dois ciclos de canções aqui abordados, conduziu à uma percepção da importância da organização formal para esses dois compositores, e da existência, nestas duas obras, de um conjunto de elementos de natureza puramente musical com potencial para realizar jogos de simetria. Em particular, foram localizadas estruturas do tipo A – B – A a diferentes níveis em ambos os ciclos, e foi encontrada uma solução para a organização do recital em que este segue essa mesma estrutura.

Foram encontrados aspectos que indiciam direcções opostas entre os dois ciclos: as *Treze Canções de Amor* no sentido da exploração da nuance de uma forma prescritiva, bem como da continuidade de textura através de uma escrita fortemente contrapontística; as *Canções de Amor* pelas diferenças de textura, pelo contraste e dramatismo e por uma escrita pouco prescritiva. Este dualismo, ao mesmo tempo que realça a estrutura A – B – A do recital, é por sua vez colocado em evidência por esta.

No nacionalismo de Guarnieri e na chamada «fase nacionalista» de Santoro o elemento popular intervém de formas diferentes: enquanto o primeiro recorre a elementos de origem popular para os sintetizar numa obra erudita, a preocupação do segundo é criar uma arte acessível às massas. Duas visões diferentes, correspondentes a dois momentos na história da canção de câmara no Brasil do século XX, que a abordagem aqui realizada, ao concentrar-se no puramente musical, permitiu reunir de forma coerente e unificada num único recital.

O objectivo de levar ao ouvinte estes dois momentos, de permitir que, através da comparação, ele aprecie ainda mais o que cada um dos ciclos tem de especial, é incrementado pela colocação das duas séries de Santoro no princípio e no fim do recital, respectivamente, ouvindo as *Treze Canções* de Guarnieri na parte central.

A estratégia de elaboração da proposta interpretativa, ao partir do todo para o particular, conduziu à identificação de um conjunto limitado de opções interpretativas específicas que realçam a forma atribuída aos grupos de canções, às séries, aos ciclos e ao recital. A limitação do número de questões de detalhe explicitamente abordadas teve em conta a concentração dos intérpretes na forma global do recital: note-se que alguns destes detalhes têm a ver com o doseamento de pontos de clímax que ocorrem em momentos distantes no decurso temporal do recital.

Foi assim em consequência da leitura realizada dos contextos estéticos em que Guarnieri e Santoro se movimentavam – sobretudo na época que antecedeu, ou em que escreveram estes dois ciclos – e das preocupações estéticas por eles manifestadas que se optou por tomar em conta, para a estruturação da proposta interpretativa, um conjunto de elementos formais de natureza musical. Daí o tema da presente dissertação: *As Canções de Amor de Mozart Camargo Guarnieri e de Cláudio Santoro: uma interpretação informada pelos contextos estéticos originais*.

BIBLIOGRAFIA

AAVV (2002) *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

AAVV (2009) «Union of Soviet Composers». *Wikipédia, a enciclopédia livre*. http://en.wikipedia.org/wiki/Union_of_Soviet_Composers. Acedido em 24/07/2009.

ABREU, Maria (2001) «Camargo Guarnieri – o homem e episódios que caracterizam sua personalidade», in Silva (2001: 33-55).

ADRIANO, Carlos, e VOROBOW, Bernardo (1999) «A Revolução de Koellreutter: Lições de v a n g u a r d a ». *F O L H A m a i s !*, 07 de Novembro. <http://pages.udesc.br/~c2atcp/A%20revolucao%20de%20Koellreutter.pdf>. Acedido em 27/06/2009.

ALIMONDA, Heitor (1999) «Lembranças Importantes de uma Amizada Muito Importante». *Brasileira*, nº 2, pp.34-37.

AMOROSO, Marta (1993) «Sociedade de Etnografia e Folclore (1936-1939): Modernismo e Antropologia» in AAVV, *Catálogo da Sociedade de Etnografia e Folclore*. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo. <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/sef.pdf>. Acedido em 11/04/2009. Pp 65-77.

ANDRADE, Mário de (1928) *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Reedição. São Paulo: Livraria Martins Editôra, s.d.

ANDRADE, Mário de (1942) *O Movimento Modernista*. Transcrito em Bel Gasparotto, *O Movimento Modernista por Mário de Andrade*. <http://asemanade22.z6.com.br/textomario.html>. Acedido em 24/04/2006.

ANDREWS, H. K. (2009) «Whole-tone scale». *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30242>. Acedido em 27/12/2009.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de (1948) *A Música Brasileira e os seus Fundamentos; Brief History of Music in Brazil*. Washington D.C.: Pan American Union.

BALDIN, Aldo, canto, e BARRETTO, Lilian, piano (s.d.) *Prelúdios e Canções de Amor: Claudio Santoro e Vinicius de Moraes*. Compact Disc. S.l.: Sonata.

BARONGENO, Luciana (2005) «O Ensaio sobre as 13 Canções de Amor». *ANPPOM – Décimo Quinto Congresso*, p. 924. http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao16/luciana_baronge_no.pdf. Acedido em 01/12/2009.

BÉHAGUE, Gerard (1979) *Music in Latin America: An introduction*. Englewood Cliffs (New Jersey): Prentice-Hall.

BÉHAGUE, Gerard (2007a) «Brasil». *Grove Music Online*. <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/03894>. Acedido em 23/03/2009.

BÉHAGUE, Gerard (2007b) «Guarnieri, Camargo». *Grove Music Online*. <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/11904>. Acedido em 23/03/2009.

BÉHAGUE, Gerard (2007c) «Koellreutter, Hans Joachim». *Grove Music Online*. <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/15250>. Acedido em 23/03/2009.

BÉHAGUE, Gerard (2007d) «Santoro, Cláudio». *Grove Music Online*. <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/24553>. Acedido em 23/03/2009.

BERNARDES, Ricardo, org. (s.d.) *Textos do Brasil nº 12: Música Erudita Brasileira*. S.l.: Ministério das Relações Exteriores.

BUONICORE, Augusto (2004) «Comunistas, Cultura e Intelectuais entre os anos de 1940 e 1950». *Revista Acadêmico*, nº 32. <http://www.espacoacademico.com.br/032/32cbuonicore.htm>. Acedido em 21/07/2009.

CASTAGNA, Paulo e FICARELLI, Mário (s.d.) «Uma Sonata de Camargo Guarnieri – Mário de Andrade (1935)». *Cadernos de Estudo – Análise Musical*, nº 6/7. http://www.atravez.org.br/ceam_6_7/sonata.htm. Acedido em 25/03/2009.

CACCIATORE, Olga G. (2005) *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.

CARROLL, Mark (2003) *Music and Ideology in Cold War Europe*. («Music in the 20th Century»). New York: Cambridge University Press.

CASTELO, José Aderaldo (1990) «Semana de Arte Moderna». In Coelho (1990: IV, 1014-1015).

CASTELO, José Aderaldo (1990a) «Modernismo. Na Literatura Brasileira». In Coelho (1990: II, 658-660).

COELHO, Jacinto do Prado, *ed. lit.* (1990) *Dicionário de Literatura*, 4ª Edição. Porto: Figueirinhas.

COELHO, João Marcos (1977) «O Erudito Nacionalista». *Veja*, nº 440 (9 de Fevereiro), pp.60-61. <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acedido em 19/03/2009.

COPLAND, Aaron (1941) «The Composers of South America: 1941», in Copland (1963: 183-196).

COPLAND, Aaron (1963) *Copland on Music: New insights into the pleasures, personalities and great masters of music by America's outstanding composer*. New York: Pyramid Books.

DAY-O'CONNELL, Jeremy (2009) «Pentatonic». Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21263>. Acedido a 28/12/2009

[DN] (2007) «Poder Legislativo: História Política e Constitucional (brasileira e cearense) III - O Liceu e a elite pensante cearense ». *Diário do Nordeste*, 10/10/2007. <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=477444>. Acedido em 24/07/2009.

DUARTE, José Bacchieri (1996) *100 Anos da Política Brasileira e a Influência Exercida pelas Lideranças do Rio Grande do Sul no Século XX*. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária – UFPel.

EGG, André (2005) «O Grupo Música Viva e o Nacionalismo Musical». *Anais III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*, pp. 60 - 70. http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/andr_egg.pdf. Acedido em 19/05/2009.

FELIPE, Denise de Almeida (1998) *Cantata 'O Caso do Vestido': a questão do nacionalismo em Camargo Guarnieri*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiás.

FILHO, João Caldeira (2001) «Camargo Guarnieri – Uma trajetória» in Silva (2001: 17-19).

FRANÇA, Eurico Nogueira (1957) *Música do Brasil: Fatos, Figuras e Obras*. («Biblioteca de Divulgação Cultural», Série A-XIV). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro.

GASPAROTTO, Bel (s.d.) *Os Primeiros Trinta Anos do Século XX no Brasil*. <http://asemanade22.z6.com.br/primeiros.html?200624>. Acedido em 24/04/2006.

GRIFFITHS, Paul (1995) *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes.

GUARNIERI, M. Camargo (1936-37) *Treze Canções de Amor / (Para canto e piano)*. Manuscrito com a referência «58CA a 70CA». São Paulo: Fundo Camargo Guarnieri – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP.

GUARNIERI, M. Camargo (1958) *Sonatina nº 1*. São Paulo: Ricordi Brasileira.

HOLANDA, Joana Cunha de, e GERLING, Cristina Caparelli (2006) «Eunice Katunda e Esther Scliar no contexto do Modernismo Musical Brasileiro». *Música Hodie*, vol.6, nº 2. <http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/viewfile/1579/1544>. Acedido em 14/06/2009.

HONEGGER, Marc (1995) *Dictionnaire Usuel de la Musique*. («Les Savoirs»). Paris: Bordas.

HUE, José (2002) *As Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes: Uma proposta interpretativa*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Uni-Rio – Universidade do Rio de Janeiro. 2 vols.

HUE, José, e ALIMONDA, Heitor (s.d.) *Canções de Amor e Prelúdios; Claudio Santoro • Vinícius de Moraes*. Compact Disc. S.l.: s.n.

KATER, Carlos (s.d.[a]) *H. J. Koellreuter: Música e Educação em movimento*. («Cadernos de Estudo – Educação Musical»). São Paulo: Atravez Associação Artístico Cultural. http://www.atravez.org.br/ceem_6/musica_educacao.htm. Acedido em 03/05/2009.

KATER, Carlos (s.d.[b]) «Música Viva», in Bernardes (s.d.: 88-95).

KATER, Carlos (2001) *Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade*. («Musa Música, 4»). São Paulo: Musa Editora; Atravez.

KENNEDY, Michael (1994) *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

KHAMBATA, Ardeshir S. (1983) «The Physiology of the Voice» in FALKNER, Keith, ed. lit. *Voice*. London: Kahn & Averill.

LAMOSA, Rosana, e BRATKE, Marcelo (2005) *Cláudio Santoro: Canções de Amor & Canções Populares sobre poemas de Vinícius de Moraes; Prelúdios & Paulistanas para piano solo*. Compact Disc. S.L.: Clássicos Editorial.

LINHARES, Maria Yedda, org. (2000) *História Geral do Brasil*, 9ª edição. Rio de Janeiro: Elsevier.

LÍVERO, Iracele Vera (2005) «Reflexões, Experiências e Opiniões do Compositor Cláudio Santoro». *Revista Opus*, nº 11, pp. 304 - 320. http://www.anppom.com.br/opus/opus11/Q_Entrevista_Iraceli%20Vera.pdf. Acedido em 18/12/2009.

MAURO, Joyse Durães Mattos (2006) *Ideologias Cruzadas na Produção Musical de Cláudio Santoro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MARCONDES, Marcos Antônio, org. (1977) *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*. São Paulo: Art Editora. 2 vols.

MARIZ, Vasco (1970) *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*, 2ª edição. S.l.: Editora Universidade de Brasília.

MARIZ, Vasco (1994) *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

MARIZ, Vasco (2000) *História da Música no Brasil*, 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

MARIZ, Vasco (2001) «Obras Vocaís», in Silva (2001: 381-390).

MARIZ, Vasco (2002) *A Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

MARIZ, Vasco (2006) «O Centenário de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo». *Brasiliiana*, nº 23, pp.18-23.

MENDES, Sérgio Nogueira (1999) *Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNI-RIO Universidade do Rio de Janeiro.

MOISÉS, Massaud, e PAES, José Paulo, organizadores (1980) *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira: Biográfico, Crítico e Bibliográfico*. 2ª edição. São Paulo: Culturix.

MORAES, Vinícios [sic] de, e SANTORO, Cláudio (1957) *3 Canções Populares para Canto e Piano*. Schriesheim: Edition Savart.

NASCIMENTO, Maria Cristina do (1998) *A Sonata nº 3 para Piano de Cláudio Santoro sob a Concepção de um Novo Nacionalismo*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NORRIS, Christopher (2007) «Socialist Realism». *Grove Music Online*. <http://oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/45326>. Acedido em 21/07/2009.

PACHECO, João (1980) «ANDRADE, MÁRIO Raul DE Moraes», in Massaud e Paes (1980: 46-48).

PARASKEVAÍDIS, Graciela (1999) «Música Dodecafônica y Serialismo en América Latina». *Brasiliiana*, nº 2, pp. 38-47.

PERPÉTUO, Irineu Franco (s.d.) «Cláudio Santoro: Uma trajetória», in Bernardes (s.d.: 114-119).

PORTO, Regina (2005) «Cadência Suspensa – Legado de H. J. Koellreutter, 90, ainda desafia». *Brasiliiana*, nº 21, pp. 8-11.

[PPL] (2008) «Brasil em Resumo – História». *Portal Pedreiros Livres*. <http://www.pedreiroslivres.com.br/0092.html>. Acedido em 24/07/2009.

PRIORE, Mary Del, e VENÂNCIO, Renato Pinto (2003) *O Livro de Ouro da História do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S/A.

SANTORO, Alessandro, webmaster (2009) *A obra de Claudio Santoro: Um catálogo online das obras do compositor brasileiro Claudio Santoro (1919-1989)*. www.claudiosantoro.art.br.
Atualizado em 10/04/2009. Acedido em 11/04/2009.

SANTORO, Cláudio (©1957-63) *Prelúdios para Piano, 1º Caderno [2ª Série]*. Schriesheim: [Edition Savart].

SANTORO, Cláudio, e MORAIS, Vinicius de (©1957) *Canções de Amor, 2ª Série*. Schriesheim: [Edition Savart].

SANTORO, Cláudio, e MORAIS, Vinicius de (©1958) *Canções de Amor, 1ª Série*. Schriesheim: [Edition Savart].

SANTOS, José Vianey dos (2006) «Treze Canções de Amor de Camargo Guarnieri: uma abordagem histórica, analítica e interpretativa». *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, nº 13, pp. 72-84.

SILVA, Flávio, org. (2001) *O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

SILVA, Luiz Gomes (2009) «Política do café com leite». *Wikipédia, a enciclopédia livre*.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Política_do_café_com_leite. Acedido em 24/07/2009.

SLONIMSKY, Nicolas (1946) *Music of Latin America*. London: George G. Harrap.

SOUZA, Iracele A. Vera Lívero de (2003) *Santoro: Uma História em Miniaturas: Estudo analítico-interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

SQUEFF, Enio (1986) «O Humanismo Segundo Santoro». *Pau Brasil: Publicação Bimestral sobre Ecologia e Cultura*, nº 14, pp. 51-58.

TELES, Gilberto Mendonça (1982) *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, 6ª Edição. («Vozes do Mundo Moderno», 6). Petrópolis: Editora Vozes Ltda.

TONI, Flávia Camargo (s.d.) «Camargo Guarnieri», in Bernardes (s.d.: 108-113).

TONI, Flávia Camargo (2001) «A Correspondência », in Silva (2001: 197-320).

TOURINHO, Irene (1999) «Encontros com Koellreutter: Sobre suas histórias e seus mundos». *Estudos Avançados*, vol. 13, nº 36, pp 209-223.
<http://www.scielo.br/pdf/ea/v13n36/v13n36a11.pdf>. Acedido em 24/05/2009.

TRAVASSOS, Elizabeth (2000) *Modernismo e Música Brasileira*. («Descobrindo o Brasil»). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

VERHAALLEN, Marion (2001) *Camargo Guarnieri - Expressões de uma Vida*. Tradução: Vera Sílvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial.

WERTH, Alexander (1949) *Musical Uproar in Moscow*. London: Turnstile Press.

WHITTALL, Arnold. 2009 «Declamation». *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1853>. Acedido em 30/07/2009.

XIMENES, Sérgio (2001) *Dicionário da Língua Portuguesa*, 3ª edição. São Paulo: Ediouro.

ANEXO 1 – Obras de Santoro com data e local (1957-60)

Na tabela seguinte são indicadas datas e locais associados a obras de Cláudio Santoro. O objectivo é tentar estabelecer uma provável cronologia das deslocações do compositor durante o período de criação das *Canções de Amor*.

- Na penúltima coluna é referida, em cada caso, qual a fonte ou fontes onde foi obtida a informação mais completa.
- Quando umas das fontes é manuscrita e se encontra discrepâncias nas fontes não manuscritas, foram criadas entradas para a primeira e referidas as discrepâncias em nota de rodapé.
- Outras observações relativas ao conteúdo das fontes são incluídas em nota de rodapé.
- Quando a data não está associada a um local, não é considerada.
- Os casos em que a data contém apenas o ano e existe pelo menos mais uma obra com data mais detalhada relativa ao mesmo local só foram incluídos quando havia discrepâncias a referenciar.
- As obras que incluem mais do que uma data e local são referenciadas mais do que uma vez.
- Os números de catálogo da última coluna correspondem às referências no *website* da *Edition Savart* (Santoro 2009).
- São incluídas informações complementares para ajudar a situar o compositor no espaço e no tempo.

Data	Local	Obra	Fonte	Nº Cat.
[Início de] 1957	Rio	[Cria Orquestra de Câmara do Ministério da Educação]	Mariz (1994: 33, 59); Santoro (2009)	
28/03 a 05/04/1957	Moscovo	[Delegado ao II Congresso de Compositores Soviéticos]	Mariz (1994: 33, 59); AAVV (2009)	
05/1957	Leninegrado	Prelúdio «Toada» (ms.orig., nº 4) (dedic. a Lia)	c	1.21
05/1957	Leninegrado	Ouve o Silêncio (CA 1.1) (dedic. a Lia)	m1	9.08 (1)
10/05/1957	Leninegrado	Prelúdio nº 1 (2ª série, 1º cad.) (dedic. a Lia)	c	1.29 (1)
16/05/1957	Leninegrado	Prelúdio nº 2 (2ª série, 1º cad.) (dedic. a Lia)	c	1.29 (1)
20/05/1957	Leninegrado	Prelúdio «Tes Yeux» (ms.orig., nº 3) (dedic. a Lia)	c	1.20

20/05/1957	Leninegrado	Amor em Lágrimas	c, m2 ¹²⁰	9.34 (2)
06/1957	Berlim	Estes Teus Olhos – Samba (texto de Vinícius de Moraes)	m2	
29/08/1957	Paris	[Autorização para Vinícius cuidar de edições]	m2	
até 20/09/1957	Berlim	[Indicação de endereço: previsão de estadia?]	m2	
20/09 a 10/10/1957	Sófia	[Indicação de endereço: previsão de estadia?]	m2	
19/10/1957	Sófia	Quarteto [de cordas] nº 5 (inacabado)	c	5.07
22/10/1957	Sófia	Cantiga do Ausente	c	9.34 (3)
31/10/1957	Sófia	Amor que Partiu (CA 1.5) (dedic. a Lia)	a, c, p, m1, m3	9.08 (5)
11/1957	Sófia	Sonata nº 4 (Fantasia) para piano (dedic. a Jacques Klein)	c	1.36
02/12/1957	Sófia	La Nuit n'est jamais Complète (texto de Paul Éluard; «com a mesma música» de Jardim Noturno (Santoro 2009))	c	9.29
02/12/1957	Sófia	Jardim Noturno (CA 2.1) (dedic. a Lia)	m1 ¹²¹	9.09 (1)
12/12/1957	Sófia	Quarteto [de cordas] nº 5 (inacabado)	c	5.07
Inverno 1957/58	Leipzig	[Rege orquestra da rádio e grava, entre outras, <i>Brasiliana</i>]	Mariz (1994: 36)	
03/1958	Moscovo	Prelúdio nº 3 «Les Adieux» (2ª série, 1º cad.) (dedic. a Lia)	c	1.29 (3)
05/1958	Paris	Ouve o Silêncio (CA 1.1) (dedic. a Lia)	a, c, p	9.08 (1)
12/06/1958	Rio	Prelúdio nº 5 (2ª série, 1º cad.)	c	1.29 (5)
21/07/1958	Rio	Prelúdio nº 4 (2ª série, 1º cad.) (dedic. a Nora e Alik)	c	1.29 (4)
04/08/1958	Rio	Chanson de la Melancholie (texto de Santoro)	c	9.12
09/1958	Rio	Bem Pior que a Morte (CA 1.3) (dedic. a Lia)	a, c, p, m1	9.08 (3)
12/1958	Rio	Prelúdio (ms.orig., nº 9) (dedic. a Eliana Cardoso)	c	1.22
12/1958	Rio	Acalanto da Rosa (CA 1.2) (dedic. a Lia)	c	9.08 (2)
14/12/1958	Milão	Prelúdio nº 6 (2ª série, 1º cad.) (dedic. a Jeannette Alimonda)	c	1.29 (6)
1959	Viena	[Júri de Concurso Internacional de Composição]	Santoro (2009)	
1959	Viena	Alma Perdida (CA 2.3) (dedic. a Lia)	m1 ¹²²	9.09 (3)
03/1959	Viena	Estudo nº 1 [piano] (dedic. a Bruno Seidlhofer)	c	1.06

¹²⁰Em *c* consta a data completa, mas não é referido o local. Em *m2* é visível o local e a parte da data relativa ao mês.

¹²¹Em *a* e *c* o dia indicado é «21». Em *m1* lê-se «2/XII/957».

¹²²Em *a*, *c* e *p* o ano é 1958, embora nesta última fonte o último algarismo apareça rasurado.

04/03/1959	Viena	Prelúdio nº 7 (2ª série, 1º cad.)	c	1.29 (7)
04/1959	Viena	Icamíabas (Suite de balé)	c	7.20
18/04/1959	Viena	Toada Triste (cordas)	c	7.54
23/04/1959	Viena	Prelúdio nº 14 (2ª série, 2º cad.)	c	1.29 (14)
04/1959	Viena	Pregão da Saudade (CA 2.2) (dedic. a Lia)	m1 ¹²³	9.09 (2)
24/02/1960	Teresópolis	Concerto nº 3 (piano e orq.) (dedic. a Jeannette Alimonda)	c	8.04
05/03/1960	Teresópolis	Estudo nº 2 (piano) (dedic. a Nadile de Barros Macariou)	c	1.07
1960	Rio	Alma Perdida (CA 2.3) (dedic. a Lia)	m1 ¹²⁴	9.09 (3)
05/1960	Rio	Pregão da Saudade (CA 2.2) (dedic. a Lia)	c	9.09 (2)
1960	Londres	7ª Sinfonia (dedic. a Jeannette e Heitor Alimonda)	c ¹²⁵	7.45
16/06/1960	Londres	No Meio-Fio da Rua (texto de Jeannette Alimonda)	c	9.28
22/06/1960	Londres	Peça (2 flautas de bisel e piano ou violoncelo ou contrabaixo) (dedic. a Paulo e Heitor Alimonda)	c	4.04
17/07/1960	Londres	Prelúdio nº 9 (2ª série, 1º cad.)	c	1.29 (9)

Fontes: c – Catálogo da *Edition Savart* (Santoro 2009); p – Partitura (Santoro 1857-1963; Santoro e Moraes 1957, 1958); a – Catalogação de Jeannette Alimonda (Hue 2002: I, 63), m1 – Manuscrito autógrafo das *Canções de Amor* (Hue 2002: II, 52-66), m2 – Manuscrito autógrafo do Arquivo da Casa de Rui Barbosa (Hue 2002: 68-77), m3 – Manuscrito autógrafo do Arquivo da Casa de Rui Barbosa (Hue 2002: 78-86).

¹²³Em *a* e *c* o mês indicado é Setembro. Em *m1* lê-se «Viena IV-959».

¹²⁴Em *a*, *c* e *p* o ano é 1959. Nesta última fonte, a seguir à palavra «Rio», vê-se o que parece ser o início de uma data. Na linha inferior está escrito «1959».

¹²⁵A *7ª Sinfonia* é datada «1959/60 Londres» (Santoro 2009). Não foi possível estabelecer se o local «Londres» se refere a todo o processo de composição ou apenas à conclusão da obra. Heitor Alimonda escreve: «Com a minha família vivi o ano de 1960 em Londres [...] Aí, Cláudio chegou e ficou uma temporada. Terminou a sua *Sétima Sinfonia* (dedicada à Jeannette) e ajudou-me a copiar o meu *Trio 1960* [...]» (1999: 34). Por outro lado, segundo Mariz, «em 1959, Santoro viveu em Viena e Londres [...]». No ano seguinte escreveu outro trabalho importante, a *7ª sinfonia (Brasília)* [...]» (1994: 34).

ANEXO 2 – Exemplos Musicais

As *13 Canções de Amor* de Camargo Guarnieri encontram-se no Ms. «58CA a 70CA» do Fundo Camargo Guarnieri – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) – Universidade de São Paulo. O IEB encontra-se em <http://www.ieb.usp.br>. O Arquivo pode ser contactado em arquiieb@usp.br.

As *Canções de Amor* de Cláudio Santoro e Vinicius de Moraes [sic] encontram-se publicadas na Edition Savart, com os números de catálogo 9.08 (1-5) para a 1ª série e 9.09 (1-5) para a 2ª série. O catálogo da Edition Savart encontra-se disponível em http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/edition_savart.html, podendo as obras ser encomendadas através de e-mail para edition.savart@claudiosantoro.art.br. Em <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/order.html> encontram-se instruções específicas para a realização de encomendas.

Os exemplos seguintes, transcritos a partir destas partituras, poderão auxiliar o leitor a localizar algumas passagens específicas que ilustram aspectos pontuais discutidos no corpo do texto.

G1 – Canção do Passado. © Camargo Guarnieri. Transcrição baseada no Ms. «58CA a 70CA» do Fundo Camargo Guarnieri – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, cujo uso foi alvo de autorização para fins específicos, não comerciais, sendo interdita a reprodução do texto musical sem autorização expressa.

Sem pressa ♩ = 72

1 17 18 19 20

bem suave

cedendo

a tempo

(com liberdade)

(m.e.)

A sau - da -

G2 – Si Você Compreendesse... © Camargo Guarnieri. Transcrição baseada no Ms. «58CA a 70CA» do Fundo Camargo Guarnieri – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, cujo uso foi alvo de autorização para fins específicos, não comerciais, sendo interdita a reprodução do texto musical sem autorização expressa.

Sorumbático (♩ = 72)

1 To - do_o meu so - fri - men - to

7 8

(m.e.)

(sonoro)

(m.e.)

f

dm.

9 10 11

Si vo - cê a - di - vi - nhas - - - - - se Tô - da_a mi - nha_a fli -

(m.d.)

f

12 13 14

cão cer - ta - men - te vo - cê

Gliss.

ff

G3 – Milagre. © Camargo Guarnieri. Transcrição baseada no Ms. «58CA a 70CA» do Fundo Camargo Guarnieri – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, cujo uso foi alvo de autorização para fins específicos, não comerciais, sendo interdita a reprodução do texto musical sem autorização expressa.

Depressa (♩ = 112)

(alegre)

mf

Dengoso (♩ = 80)

A he - ra su - biu de re -

[cedendo] -----

pp (com o canto)

p (cantando o baixo)

G4 – Você (piano). © Camargo Guarnieri. Transcrição baseada no Ms. «58CA a 70CA» do Fundo Camargo Guarnieri – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, cujo uso foi alvo de autorização para fins específicos, não comerciais, sendo interdita a reprodução do texto musical sem autorização expressa.

Dengoso (♩ = 80)

p

G5 – Acalanto do Amor Feliz. © Camargo Guarnieri. Transcrição baseada no Ms. «58CA a 70CA» do Fundo Camargo Guarnieri – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, cujo uso foi alvo de autorização para fins específicos, não comerciais, sendo interdita a reprodução do texto musical sem autorização expressa.

Vagaroso (♩ = 76)

pp

ppp

dim.

ppp

G6 – Em Louvor do Silêncio... ©

Camargo Guarnieri. Transcrição baseada no Ms. «58CA a 70CA» do Fundo Camargo Guarnieri – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, cujo uso foi alvo de autorização para fins específicos, não comerciais, sendo interdita a reprodução do texto musical sem autorização expressa.

Bem terno (♩ = 80)

1 4 *p* 5

Guar - dei

pp

The musical score for 'Em Louvor do Silêncio...' is in 4/8 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Bem terno' with a quarter note equal to 80 beats. The score begins with a first measure (1) and a fourth measure (4) marked with a piano (*p*) dynamic. The vocal line has the lyrics 'Guar - dei'. The piano accompaniment includes a fifth measure (5) marked with a pianissimo (*pp*) dynamic.

G7 – Ninguém Mais... © Camargo

Guarnieri. Transcrição baseada no Ms. «58CA a 70CA» do Fundo Camargo Guarnieri – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, cujo uso foi alvo de autorização para fins específicos, não comerciais, sendo interdita a reprodução do texto musical sem autorização expressa.

Alegre (♩ = 72)

1 6 (calmo)

Quan - - - do

(com o canto)

The musical score for 'Ninguém Mais...' is in 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Alegre' with a quarter note equal to 72 beats. The score begins with a first measure (1) and a sixth measure (6) marked with a 'calmo' (calm) instruction. The vocal line has the lyrics 'Quan - - - do'. The piano accompaniment includes a section marked '(com o canto)'.

G8 – Por Que? ©

Camargo Guarnieri.
Transcrição baseada no Ms. «58CA a 70CA» do Fundo Camargo Guarnieri – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, cujo uso foi alvo de autorização para fins específicos, não comerciais, sendo interdita a reprodução do texto musical sem autorização expressa.

Com Simplicidade (♩ = 56)

1 9 (quasi falando)

p Oh! a - mor in - di - fe -

(com o canto)
a tempo

The musical score for 'Por Que?' is in 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Com Simplicidade' with a quarter note equal to 56 beats. The score begins with a first measure (1) and a ninth measure (9) marked with a '(quasi falando)' instruction. The vocal line has the lyrics 'Oh! a - mor in - di - fe -'. The piano accompaniment includes a section marked '(com o canto)' and 'a tempo'.

G9 – Cantiga da Tua Lembrança. © Camargo Guarnieri. Transcrição baseada no Ms. «58CA a 70CA» do Fundo Camargo Guarnieri – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, cujo uso foi alvo de autorização para fins específicos, não comerciais, sendo interdita a reprodução do texto musical sem autorização expressa.

20 21 22 23 24

- mor mas meu a mor não es - que - ço não te es-que-ço oh! meu a - mor

G10 – Talvez...

© Camargo Guarnieri.
Transcrição baseada no Ms. «58CA a 70CA» do Fundo Camargo Guarnieri – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, cujo uso foi alvo de autorização para fins específicos, não comerciais, sendo interdita a reprodução do texto musical sem autorização expressa.

14 15 18 19

que eu gos - to mui - to de e quan - do ès - se di - a

37 38 39

não gos - tes de mim

Gusto cedendo

G12 – Canção Tímida. © Camargo Guarnieri. Transcrição baseada no Ms. «58CA a 70CA» do Fundo Camargo Guarnieri – Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, cujo uso foi alvo de autorização para fins específicos, não comerciais, sendo interdita a reprodução do texto musical sem autorização expressa.

5 6 7

fiz... Res - pos - ta que não lhe dei...

16 17 18 19

In - fe - liz - men - te pen - sei e con - ti - nu - o a pen - sar... cedendo...

S1.1 – Ouve o Silêncio.

© Cláudio Santoro, 1958.

Transcrito com autorização específica para ilustração da presente dissertação.

Reprodução interdita sem autorização expressa.

Andante

1 2 3

Ca - la ou - ve o si - lên - cio ou - ve o si - lên

S1.2 – Acalanto da Rosa (voz).

© Cláudio Santoro, 1958. Transcrito com autorização específica para ilustração da presente dissertação. Reprodução interdita sem autorização expressa.

Allegro

1 2

Dor - me a es - trê - la no céu

S1.3 – Bem Pior que a Morte (apresentado na tessitura original; a autora realiza esta canção transposta à 3ª M superior). © Cláudio Santoro, 1958. Transcrito com autorização específica para ilustração da presente dissertação. Reprodução interdita sem autorização expressa.

Lento **Quasi recitativo**

1 2 3 4 5

Bem pi - or que a mor - te é dei - xar só o a - mor

p

S1.4 – Balada da Flor da Terra.

© Cláudio Santoro, 1958. Transcrito com autorização específica para ilustração da presente dissertação. Reprodução interdita sem autorização expressa.

[Andante Moderato]

3 4 5 6

Nem a luz da lu - a na tar - de

[pp]

S1.5 – Amor que Partiu (piano).

© Cláudio Santoro, 1958. Transcrito com autorização específica para ilustração da presente dissertação. Reprodução interdita sem

Movido (Gingando)

1 2 3

S2.1 – Jardim Noturno. © Cláudio Santoro, 1957. Reproduzido com autorização específica para ilustração da presente dissertação. Transcrito com autorização específica para ilustração da presente dissertação. Reprodução interdita sem autorização expressa.

Lento

1 2 3 4 6 7 8

Se meu a - mor dis - tan - te tur - no

p cresc. f

S2.2 – Pregão da Saudade (VOZ). © Cláudio Santoro, 1957. Transcrito com autorização específica para ilustração da presente dissertação. Reprodução interdita sem autorização expressa.

[Andante]

4 5

Di quem quer mi - nha tris - te - za

S2.3 – Alma Perdida (voz, nos compassos 16-17). © Cláudio Santoro, 1957. Transcrito com autorização específica para ilustração da presente dissertação. Reprodução interdita sem autorização expressa.

[Adagio]

8 9 10 16 17

mim *ff* Ai qui - se - ra eu tan - to Vol - ta ó al - ma Vem a - mar -

ff dim.rit. p

S2.4 – Em Algum Lugar. © Cláudio Santoro, 1957. Transcrito com autorização específica para ilustração da presente dissertação. Reprodução interdita sem autorização expressa.

[Andante]

De - ve - e - xis - tir Eu sei que

S2.5 – A Mais Dolorosa das Histórias (piano).
© Cláudio Santoro, 1957. Transcrito com autorização específica para ilustração da presente dissertação. Reprodução interdita sem autorização expressa.

Lento

pp

[cresc. po]co a --- poco ---

poco